Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra, le 21 décembre 2016. J. Strauss II : Une nuit à Venise,. Lothar Odinius (Duc Guido), Piotr Micinski / Daniele Rustioni (direction), Peter Langdal (mise en scène)

Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra, le 21 décembre 2016. J. Strauss II : Une nuit à Venise,. Lothar Odinius (Duc Guido), Piotr Micinski / Daniele Rustioni (direction), Peter Langdal (mise en scène). Pilier du répertoire « opérettique », **Une nuit à Venise de Strauss, créée en 1883**, pâtit d'un livret médiocre (bien moins réussi que ceux de La Chauve-souris ou d'Un Carnaval à Rome, thématiquement proche), dont le compositeur avait acquis les droits de manière un peu empressée, laissant filer celui de l'Étudiant mendiant, infiniment supérieur, qui échut à Millöcker. L'intrigue raconte les atermoiements amoureux d'un vieux duc libertin qui se rend chaque année au Carnaval de Venise, en espérant y retrouver d'anciennes conquêtes. Débute alors un chassé-croisé amoureux qui implique plusieurs couples : une marchande de poissons (Annina) et un barbier (Caramello), un cuisinier (Pappacorda) et une servante (Ciboletta), trois sénateurs, dont Delacqua, vieux grincheux marié à une Barbara qui se console dans les bras de son neveu Enrico.



Tarentelles et polkas

Le jeu traditionnel du travestissement identitaire nourrit une intrigue convenue fondée sur des quiproquos cocasses, habillée par une musique pétillante à souhait, parfaitement idoine en cette période de fêtes, mais que l'on a peu l'occasion de voir sur scène (à Lyon, elle ne fut donnée la dernière fois qu'en 1986).

La distribution est une fois de plus homogène et de très grande qualité. Tous les interprètes en outre montrent de réels talents d'acteurs, indispensables à ce répertoire où le parlé vaut, pour l'interprète, (presque) autant que le chanté. Dans le rôle du Duc, **Lothar Ordinius**, habitué des rôles bouffe (irrésistible son entrée accoutrée à la Karl Lagerfeld), a

l’autorité qui sied à ce personnage hâbleur et fanfaron, mais sait émouvoir en maîtrisant des pianissimi à faire frissonner les pierres (dans son hymne à Venise notamment, au premier acte, « *Sei mir gegrüsst du holdest Venetia* »). Le Pappacorda de **Jeffrey Treganza** et le Caramello de **Matthias Klink** déploient une riche palette, se révèlent à l’aise au bien dans les graves aux riches harmoniques que dans les aigus étincelants, le premier impressionnant d’énergie, le second corrigeant assez rapidement des problèmes de projection offrant in fine une belle voix chaude et cuivrée. Rôle plus modeste, Enrico n’en est pas moins très bien défendu par **Bonko Karadjov**, superbe ténor issu de l’Opéra Studio de Lyon, à l’élocution idéale, nullement compromise lorsqu’il se met à chanter en faisant le poirier ! Une mention spéciale doit être accordée à la basse **Piotr Micinsky** dans l’impayable rôle de Delacqua, véritable bête de scène qui, se disant centriste parmi ses confrères sénateurs, se montre le plus hystérique des trois. Mais Une nuit à Venise offre également une séduisante galerie de portraits féminins, de l’Annina coquette et noble à la fois, idéalement défendue par le timbre léger et puissant, parfaitement projeté d’**Evelin Novak**, à la Ciboletta, bonne d’Annina, interprétée par **Jasmina Sakr**, voix plus étroite et encore un peu verte, mais à l’engagement dramatique sans faille, en passant par la rocambolesque Barbara, objet des convoitises du Duc, à qui **Caroline MacPhie**, polissonne en diable, prête ses talents d’actrice et de soprano aguerrie. Tous ces portraits hauts en couleur ont régalé le public d’airs solistes, de duos et d’ensembles entêtants (la sérénade du gondolier, le beau duo « *Pellegrina rondinella* » entre Annina et Caramello, le quatuor « *Ninana* » à la fin du second acte, ou encore l’impayable chœur se moquant, par des onomatopées à la Platée, « *Qua qua qua* », du sénateur Delacqua).



Le metteur en scène danois Peter Langdal, qui a remanié le livret déjà adapté par Korngold en 1923, a joué la carte d'une Venise fantasmée, partagée entre le pop art très coloré d'un Warhol et la polychromie carnavalesque d'un Arlequin, avec des clins d'œil à la Venise fellinienne des années cinquante (voir l'arrivée très « star de cinéma » de Barbara au premier acte). On louera en particulier sa formidable direction d'acteurs qui ne laisse aucun temps mort et confère à la pièce un rythme effréné du plus bel effet. La scénographie d'**Ashley Martin-Davis** (décors penchés), les costumes géométriques savoureux de Karin Betz et la chorégraphie survoltée de Peter Friis, complètent la réussite de ce spectacle qui est un régal visuel et sonore de chaque instant. Quant aux chœurs de l'opéra : justesse, précision, puissance, les mêmes qualités sont encore une fois au rendez-vous. **Dans la fosse, la direction de Daniele Rustioni imprime à l'orchestre de l'opéra de Lyon une vigueur** qui n'atteint jamais les excès auxquels ce genre de musique peut conduire. La nuance n'est pas absente et le tourbillon sait se faire caressant.

_____

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Johann Strauss, Une nuit à Venise, 21 décembre 2016. Lothar Odinius (Duc Guido), Piotr Micinski (Delacqua), Caroline MacPhie (Barbara), Evelin Novak (Annina), Matthias Klink (Caramello), Jeffrey Treganza (Pappacorda), Jasmina Sakr (Ciboletta), Bonko Karadjov

(Enrico), Orchestre et Chœurs de l’opéra de Lyon, Daniele Rustioni (direction), Peter Langdal (mise en scène), Ashley Martin-Davis (décors), Karin Betz (costumes), Jesper Kongshaug (lumières), Philip White (chef des chœurs).

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Rossini, Ermione, 13 novembre 2016. Angela Meade (Ermione), Eve-Maud Hubeaux (Andromaca), Michael Spyres (Pirro), Dmitry Korchak (Oreste), Patrick Bolleire (Fenicio), Enea Scala (Pilade), Rocio Perez (Cleone), Josefine Göhmann (Cefisa), André Gass (Attalo), Orchestre et Chœurs

de l’opéra de Lyon, Alberto Zedda (direction), Philip White (chef des chœurs).



Composé en 1819 par Rossini pour le San Carlo de Naples, Ermione laisse momentanément de côté le genre bouffe ou semi-serio pour lorgner du côté de la tragédie (le livret de Andrea Leone Tottola s’inspire de l’Andromaque de Racine) en adoptant les préceptes de la réforme gluckienne. Armida, Mosè in Egitto, ou Ricciardo e Zoraide, tous représentés à Naples, avaient en quelque sorte préparé le terrain. La présence massive des chœurs (insérés dès le milieu de l’ouverture, conférant d’emblée à l’opéra une force dramatique sans précédent), les airs aux changements fréquents de tempo qui s’inscrivent dans des ensembles plus vastes, alternant partie solistes, ensembles et chœurs, un accompagnement orchestral ininterrompu depuis l’abandon du récitatif secco en 1815 avec Elisabetta regina d’Inghilterra, montrent les liens que cet opéra atypique dans la carrière du Cygne de Pesaro entretient avec le genre tragique, sans que le cantabile du Signor Crescendo n’entrave pour autant la noble grandeur de la pièce. Car le style rossinien est bien là, malgré les accointances évidentes avec le modèle français, et le compositeur ne dédaigne nullement les pyrotechnies vocales et les sauts d’octaves proprement époustouflants qui expliquent que cet opéra soit rarement donné (après l’échec de la première, il aura fallu attendre 1977 pour la version en concert, et 1986 pour une reprise scénique). On ne peut, une fois de plus, que féliciter l’Opéra de Lyon d’avoir programmé cet incroyable chef-d’œuvre, défendu in loco par une distribution en tous points, exceptionnelle.

Concert d’exception : Ermione triomphe à Lyon

Dans le rôle-titre, l’américaine **Angela Meade** impressionne de bout en bout. La férocité du personnage, sa jalousie maladive, non dénuée d’humour lorsqu’elle qualifie sa rivale Andromaque de « relique de Troie », en font une cousine idéale de Médée (à quand une Medea in Corinto de Mayr avec elle ?). L’étendue de son registre, l’extrême variété de son chant, capable des plus virulents emportements comme des sons filés les plus intimistes, culminent dans la grande scène du second acte, véritable climax de la partition. Le spectateur est littéralement cloué à son siège, à l’affût des moindres variations métronomiques. **Michael Spyres** campe un Pirro magistral et confirme qu’il n’a pour l’instant pas de concurrent sérieux. Le rôle, créé par le légendaire Andrea Nozzari, exige là encore un ambitus vocal très étendu qu’il maîtrise à la perfection, tant les écarts sont à la fois extrêmes et fréquents et tout aussi déconcertants, comme ils ont pu l’être pour le public napolitain. Andromaque a la voix d’airain de **Eve-Maud Hubeaux**, entendu dans le Penthesilea de Dusapin à Bruxelles et ses interventions, dès la cavatine initiale, sont pleines d’une émotion contenue (magnifique aria di tomba, « Ombra del caro sposo », en duo avec Pirro à l’acte II) qui rend sa joute avec Hermione d’autant plus bouleversante. Dans le rôle tout aussi exigeant d’Oreste, le

ténor russe **Dmitry Korchak** possède un abattage et une vigueur qui rappellent la glorieuse trajectoire de Chris Merrit ; son entrée aux côtés du ténor **Enea Scala**, vu la saison dernière dans la Juive, montre l'exceptionnel niveau d'exigence et de qualité assuré par la maison lyonnaise. Le Pilade de Scala, plus réservé sur le plan de l'intrigue, ne l'est aucunement sur le plan vocal, et ses interventions en duo avec Oreste, sont de grands moments à la fois dramatiques et musicaux. Seule la basse **Patrick Bolleire**, dans le rôle de Fenicio, semble légèrement en retrait, mais le personnage est moins impliqué vocalement et dramatiquement que les précédents (très beau duettino cependant, avec Pilade au second acte, « A così triste immagine »), et la projection, l'engagement dramatique, ne sont guère pris en défaut. Le quatrième ténor de la distribution, **André Gass** incarne un très beau Attalo, et dans ses rares interventions, laisse transparaître un timbre lumineux, parfaitement projeté, au point qu'on eût aimé l'entendre davantage. Les autres interprètes féminines, **Rocio Perez** (Cleone) et **Josefine Göhmann** (Cefisa), complètent une distribution de très grande tenue, entourée par les chœurs de l'Opéra de Lyon, excellemment préparés, comme toujours, par **Philipp White**. Dans la fosse, la silhouette chétive d'**Alberto Zedda**, infatigable défenseur du Rossini serio, dirige une excellente phalange lyonnaise, du haut de ses quatre-vingt huit ans, avec une assurance distinguée, presque trop discrète.

_____

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Rossini, Ermione, 13 novembre 2016. Angela Meade (Ermione), Eve-Maud Hubeaux (Andromaca), Michael Spyres (Pirro), Dmitry Korchak (Oreste), Patrick Bolleire (Fenicio), Enea Scala (Pilade), Rocio Perez

(Cleone), Josefine Göhmann (Cefisa), André Gass (Attalo), Orchestre et Chœurs de l’opéra de Lyon, Alberto Zedda (direction), Philip White (chef des chœurs).

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Ravel, L’Enfant et les sortilèges, 1er novembre 2016. Solistes du Studio, Orchestre et Chœurs de l’opéra de Lyon, Martyn Brabbins (direction), Grégoire Pont (concept et vidéo), James Bonas (mise en espace), Thibault Vancraenenbroeck (décors et costumes), Christophe Chaupin

(lumières), Philip White (chef des chœurs).



L’Opéra de Lyon a choisi cette année comme thème la Mémoire, qui propose au public de revoir trois grandes productions mythiques ayant marqué l’histoire du genre. Gageons que cette nouvelle production de **l’Enfant et les sortilèges** ira rejoindre le panthéon de ces joyaux lyriques, grâce à un dispositif vidéo d’une grande ingéniosité qui suscite un émerveillement de chaque instant. L’orchestre est au fond de la scène, masqué par un écran géant qui occupe tout l’encadrement de l’espace scénique et tandis que les personnages prennent leur rôle des traits blancs s’animent comme par magie et dessinent la bergère, la théière, ou encore, dans la scène de la forêt, les nombreuses espèces animales qui peuplent le conte de Colette. S’offre à la vue des spectateurs un véritable tableau magique où évoluent d’éphémères arabesques qui agissent comme autant de pulsations rythmiques d’une densité rare qui contraste avec la brièveté de l’œuvre.

Un Ravel enchanteur



Ainsi, de la maman, on ne voit qu'une main géante, en conformité avec la didascalie du livret, la Princesse fait jaillir de sa baguette le chevalier au cimier couleur d'Aurore, l'instituteur vomit des chiffres, la chauve-souris projette contre l'enfant des centaines de ses congénères, tandis que le duo des chats est illustré par une animation cartoonesque qui s'achève de façon presque horrifique. Le remarquable travail de **Grégoire Pont** évite la facilité de l'ingéniosité technique gratuite (piège dans lequel était tombé José Montalvo dans les Paladins de Rameau au Châtelet en 1999, spectacle auquel cette mise en scène fait penser en partie) et colle toujours à la vérité du texte et de la musique. Jamais une lecture du chef-d'œuvre de Ravel n'avait mieux révélé et respecté ce que la fantasmagorie de la pièce voulait dire. Jamais le mot « sortilèges » n'avait été aussi bien incarné. L'univers graphique flamboyant et toujours inattendu se fait ici l'écho idéal de la richesse musicale de la partition ravélienne. La technique est d'abord au service de l'œuvre et ne se sert pas de celle-ci comme prétexte. Il en résulte un travail d'orfèvre où le dispositif scénique montre parfois des détails inattendus, comme dans la très belle scène poétique des pâtres où les couleurs chatoyantes, cuivré de l'orchestre, font penser à un impressionniste champ de blé derrière les personnages en noir et blanc dessinés de façon très poétique sur l'écran.
Face à ce déluge d'images qui mériterait pour chacune un commentaire, la distribution semble légèrement en retrait,

comme absorbée par l'enchantement visuel sans répit. **Les solistes du Studio opéra** sont pourtant loin de démériter et on ne peut que louer la remarquable homogénéité de l'ensemble. Dans le rôle de l'enfant, la mezzo **Katherine Aitken**, qui a déjà une solide expérience (de Mozart à l'opéra contemporain), se démarque par sa vaillance, un timbre bien projeté et une androgynie vocale des plus efficace. Même qualité chez **Alix Le Saux** dans les rôles de la chouette et la bergère ou **Éléonore Pancrazi**, impériale dans le rôle de la Maman, de la Tasse chinoise ou de la libellule, tandis que le baryton **Pierre Héritier** séduit dans ses miaulements félins et sa métronomique plainte de l'Horloge comtoise. Et les graves onctueux de **Thibault de Damas** passent sans encombre du Fauteuil à l'Arbre. Excellentes prestations également de **Catalina Skinner-Moreno**, à la fois Pâtre, Chatte et Écureuil, **d'André Gass**, théière, **Petit Vieillard** et Rainette tout aussi crédibles. En revanche, on regrettera les timbres un peu verts de Rocio Perez (le Feu, le Rossignol et la Princesse) et de Pauline Rouillard (la Pastourelle et la Chauve-souris), pourtant techniquement impeccables.
Dans la fosse, **Martyn Brabbins** dirige l'orchestre de l'Opéra de Lyon avec un raffinement et une précision qui forcent le respect. On avait pu l'entendre dans de mémorables productions contemporaines (Birtswistle, Andriessen). Il contribue, avec les Chœurs de l'Opéra excellemment préparés par Philip White, à l'extraordinaire réussite de cette production interactive unique en son genre.

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Ravel, L'Enfant et les sortilèges, 1er novembre 2016. Solistes du Studio, Orchestre et Chœurs de l'opéra de Lyon, Martyn Brabbins (direction), Grégoire Pont (concept et vidéo), James Bonas (mise en

espace), Thibault Vancraenenbroeck (décors et costumes), Christophe Chaupin (lumières), Philip White (chef des chœurs). Illustration : © JP Maurin

---

Compte rendu critique. Opéra de Lyon, le 11 octobre 2016. Prokofiev : L'ange de feu. Ono, Andrews



HYSTÉRIE SOUS LA BRAISE. Comme pour l'Eliogabalo de Francesco Cavalli, actuellement en scène à l'Opéra de Paris, l'Ange de Feu ne fut jamais représenté du vivant du compositeur. Après avoir fait les délices du public berlinois en janvier 2014 (à la Komische Oper, reprise en décembre dernier), la production admirable de l'australien Benedict Andrews ouvre sous les meilleures auspices la saison lyonnaise, car c'est une nouvelle réussite à mettre au crédit de son directeur **Serge Dorny**, qui poursuit une politique audacieuse, toujours de très grande qualité. Cet opéra maudit entre tous, sulfureux, est difficile à mettre en scène, d'une certaine façon irreprésentable, d'où sa relative rareté (à Munich la récente production de Barry Kosky avait déçu). En

même temps, la dimension cérébrale de l'intrigue – on navigue constamment entre le fantasme et le réel – constitue un formidable réservoir pour l'imaginaire du metteur en scène. À une époque où la psychanalyse freudienne théorise l'hystérie, où Charcot l'expérimente, Prokofiev la dramatise et « opératise » les pulsions les plus radicales à travers une partition que l'on reçoit comme une violente claque salutaire. Le thème depuis a fait florès, et l'intrigue évoque l'opéra de Penderecki sur les possédées de Loudun (Die Teufel von Loudun, 1969), ou, plus récemment (à Salzbourg cet été), le dernier opéra du génial Thomas Adès, The Exterminating Angel, inspiré de Buñuel, dans lequel l'hystérie devient vecteur essentiel de l'action.



Sur la scène lyonnaise, le plateau dévoile une certaine sobriété. Quelques panneaux délimitent l'espace d'une chambre, traversée par des effets chromatiques constamment changeants, dans laquelle apparaît Renata, à moitié dévêtue et terrorisée. On est loin du faste que le contexte historique de l'intrigue (l'action se déroule au XVIe siècle dans l'Allemagne des grimoires ésotériques du temps du docteur Faust, l'un des personnages de l'opéra) pouvait suggérer. Le metteur en scène s'intéresse moins au décor qu'aux personnages et aux conséquences que suscitent notamment l'attitude des deux protagonistes. D'où l'idée, théâtralement efficace, des doublures qui les accompagnent : les jeunes filles illustrent au fond, par leurs gestes, les effets de l'hystérie plus qu'elles n'incarnent mimétiquement le comportement de Renata, mais elles illustrent aussi les causes de la pathologie, suggérant l'idée d'une violence (d'un viol ?) à l'origine des troubles terrifiants de la jeune femme. D'où également l'idée

de faire jouer le prêtre exorciste et le rôle muet de Heinrich par le même interprète, soulignant ainsi le lien, peut-être de manière un peu trop explicite, qui unit ces deux personnages dans l'esprit tourmenté de la protagoniste. Et c'est la force de cette lecture : le metteur en scène, pourtant entièrement libre, n'abuse guère de sa liberté. La direction des chanteurs acteurs, tout autant que des nombreux figurants qui peuplent la scène, est remarquable de justesse et de vérité. L'attitude de l'héroïne évoque tour à tour tel tableau cauchemardesque de Füssli, telle attitude christique dans la vaine tentative d'obtenir la rédemption.

Le casting réuni pour cette reprise (qui diffère légèrement de celui de la création berlinoise, notamment pour les deux rôles principaux) impressionne par sa cohérence, sa qualité et sa rigoureuse conformité à la vérité des personnages. On dit souvent que la réussite de cet opéra difficile tient à la qualité des deux héros et à celle du chef d'orchestre. À Lyon, ces deux conditions sont parfaitement réunies. La soprano **Ausrine Stundyte** est époustouflante par sa prestation à la fois vocale et scénique, et maîtrise sans faille une tension de tous les instants. Face à cette Renata d'exception, le Ruprecht de **Laurent Naouri** se démarque une fois de plus par la noblesse de son chant, une diction toujours remarquable et un talent d'acteur non moins superlatif. Il faudrait citer tous les autres interprètes, tant la réussite de l'ensemble ne pâlit guère face aux deux monstres vocaux que représentent les deux héros de l'intrigue. La tenancière de **Margaritha Nekrasova**, dont le chant hiératique électrise l'assistance, la voyante inquiétante à souhait de **Mairam Sokolova**, l'Agrippa von Nettesheim et le Méphistophélès de **Dmitry Golovnin,** caution burlesque de la partition, ou encore le Faust taciturne et désabusé de **Taras Shonda**, tous témoignent d'un engagement dramatique roboratif, magnifié par la précision entomologiste des chœurs, supervisés par Philip White, et les mille nuances de l'orchestre de l'opéra, dirigé avec vigueur par **Kasushi Ono**. Qualités qui éclatent notamment dans la

délirante scène finale du pandémonium, destinée à rester longtemps gravée dans la mémoire collective de ceux qui ont eu l'heur d'assister à cette fabuleuse recréation.

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Prokofiev, L'Ange de Feu, 11 octobre 2016. Orchestre et Chœur de l'opéra de Lyon, Kazushi Ono (direction), Benedict Andrews (mise en scène), Johannes Schütz (décors), Victoria Behr (costumes), Diego Leetz (lumières), Philip White (chef des chœurs). **A l'affiche de l'Opéra de Lyon jusqu'au 23 octobre 2016**. **LIRE aussi notre présentation de la production de L'Ange de feu de Prokofiev à l'Opéra national de Lyon**.

Compte-rendu, festival. Festival International Alessandro Stradella (FAS), Nepi, 10 septembre 2016, Stradella, Santa Pelagia. Ensemble Mare Nostrum, Andrea De Carlo.

Compte-rendu, festival. Festival International Alessandro Stradella (FAS), Nepi, 10 septembre 2016, Stradella, Santa Pelagia. Ensemble Mare Nostrum, Andrea De Carlo. Chaque année, le Festival Stradella qui se déroule à Nepi, la ville natale du compositeur, semble gagner en qualité, en émotion, et le plaisir roboratif de la découverte le dispute à la jubilation que suscite une interprétation « historiquement informée »,

associée à la connaissance intime qu'a du compositeur son directeur et fondateur Andrea De Carlo ; d'autant que ce dernier mûrit de longues années chacun de ses projets stradelliens.



Pour inaugurer la IVe édition du Festival, ce dernier a ressuscité l'un de ses plus beaux oratorios, **Santa Pelagia**, dont on ignore l'exacte date de composition, mais qui fut très probablement exécutée à Rome au milieu des années 1660. Avec un effectif réduit de 4 voix accompagnées par la seule basse continue, cette partition est conservée en une unique copie postérieure à la Bibliothèque Estense de Modène. Le livret anonyme, d'une grande richesse poétique – l'auteur a bien assimilé son Pétrarque et son Marino – raconte, dans le plus pur style de la joute oratoire contre-réformiste, la conversion aux vraies valeurs chrétiennes d'une jeune femme syrienne, dont on ne sait pas très bien si elle est prostituée, alors tentée par les plaisirs terrestres de la vie mondaine. Les personnages qui se disputent ses faveurs sont allégoriques (le Monde, la Religion), et l'intrigue dramatique, inexistante, se réduit à un débat rhétorique des consciences.

4ème Festival Stradella à Nepi

STRADELLA NOSTRUM

Andrea De Carlo, l'un des rares chefs à comprendre réellement ce répertoire exigeant, et plus particulièrement l'œuvre complexe, originale et fascinante de Stradella à qui il voue

un amour infini, a dépoussiéré la partition gâtée par des ajouts incongrus (les parties de violon dans la sinfonia d'ouverture et les interludes instrumentaux du plus mauvais effet) qu'il a judicieusement supprimés, débarrassant l'œuvre de cette gangue adventice et factice qui la dénaturait. Santa Pelagia y retrouve une seconde jeunesse et résonne enfin de cet équilibre parfait que le compositeur a su instituer entre la basse continue et la voix. La musique de Stradella, surtout dans ses oratorios, doit être lue et interprétée comme l'illustration de cette « fiction rhétorique mise en musique », selon la célèbre définition que donne le Tasse (elle-même reprise de Dante) de la poésie. Toute afféterie ou embellissement musical y deviennent inutiles et détournent l'œuvre de sa destination première, toucher l'auditoire par la triple fonction du paradigme rhétorique : plaire, instruire et émouvoir. De Carlo a su éviter le piège de la séduction facile et immédiate, de l'opulence gratuite, et de cela nous lui en savons infiniment gré.

La distribution réunie dans la cathédrale de Nepi pour cette résurrection très attendue est proche de l'idéal. Dans le rôle-titre, la soprano **Roberta Mameli** a littéralement illuminé l'assistance de sa voix magnifiquement projetée, d'une grande amplitude et d'une ferveur idoine qui force le respect. Ses airs sont d'une extrême variété, tour à tour élégiaques (magnifique air d'entrée « Ermi tronchi » au rythme chaloupé, précédé comme souvent d'un récitatif d'une grande expressivité), pathétiques, ou encore plus véhéments (« Abbatto, / Combatto »). Son éloge du regard qui matérialise la passion amoureuse (« Le pupille / Son faville »), avec lequel s'achève la première partie, restera comme l'un des sommets de la partition. La basse **Sergio Foresti**, dans le rôle du Monde, est toujours d'une musicalité impeccable, très sollicité dans l'aigu dans les airs qui lui incombent, montrant ainsi à son tour l'impressionnant ambitus vocal jamais pris en défaut. Dans celui de la Religion, **Raffaele Pè** confirme qu'il est l'un des contre-ténors les plus fins du moment ; sa diction est parfaite, et son chant d'une grande

homogénéité, sans aucune des aspérités qui gâtent souvent ce type de voix marqué par un maniérisme horripilant qui trahit les faiblesses techniques plus qu'il ne révèle l'efficacité des contrastes de registres. Ses interventions sont typiques du style de Stradella qui, même dans les formes closes, souvent concitate (« Saette e fulmini »), ne sacrifie jamais l'intelligibilité du texte. Enfin, dans le rôle du prêtre Nonno, le ténor **Luca Cervoni** présente les mêmes qualités que ses confrères : voix cristalline aussi touchante dans les airs tendres (superbe « Agl'assalti ») que dans les morceaux plus virtuoses (« Tu che sbatti »), qui révèlent une maîtrise stupéfiante de la vocalità, d'une admirable tenue.
La mise en espace sobre et efficace de **Guillaume Bernardi** respecte les codes rhétoriques de la joute oratoire par quoi se définit principalement l'oratorio romain du XVIIe siècle. Au final, un succès plus grand encore que les précédents à porter à l'actif du fabuleux travail de De Carlo et de son **Ensemble Mare Nostrum**, dont on attend les prochaines réalisations avec impatience et gourmandise.

Compte-rendu, festival. Festival International Alessandro Stradella (FAS), Nepi, 10 septembre 2016, Stradella, Santa Pelagia. Ensemble Mare Nostrum, Andrea De Carlo.

Compte-rendu, festival. Festival International de Musique Ancienne d'Innsbruck,

Landestheater, 16-19 août 2016. Il Matrimonio segreto de Cimarosa et Le nozze in sogno de Cesti

INNSBRUCK, festival de musique ancienne : l'édition des 40 ans. DEUX MARIAGES POUR UN FESTIVAL. C'est sous le signe du mariage que s'est placé le Festival International de musique ancienne d'Innsbruck, qui fêtait cette année ses **40 ans d'existence**. Si l'opéra de **Cimarosa** n'est pas en soi une rareté, il est en revanche rarement donné dans son intégralité. C'est chose enfin faite à Innsbruck et, tout comme à la création à Vienne en 1792, on aurait souhaité un bis complet tant cette production mémorable nous a réjouis à tout point de vue. À la lecture du livret, construit selon une mécanique théâtrale parfaitement huilée, on se demande bien ce que l'on pouvait couper sans entamer l'équilibre et la cohérence de l'intrigue. Nous sommes dans une comédie typiquement goldonienne qui n'exclut pas l'alternance des registres et des tonalités, la franche comédie côtoyant le pathétisme le plus larmoyant. La mise en scène et les décors et costumes imaginés par **Renaud Doucet et André Barbe** nous entrainent dans une basse-cour géante, les personnages portent des costumes de volatiles (inspirés d'une authentique mode vestimentaire viennoise contemporaine de l'opéra) ; poule d'eau, pintade, faisan, pigeon, coq, c'est un bestiaire bariolé digne du *Chanteclerc* de Rostand qui, au-delà de la transposition allégorique, a le mérite de maintenir une parfaite lisibilité de l'intrigue. Le décor unique, aux dessins couleur sépia et noir évoquant l'univers de la bande dessinée, devient le réceptacle des sentiments contrastés des personnages grâce à une ingénieuse utilisation de la lumière (admirable travail de Ralf Kopp).

Bilan / témoignage du Festival d'Innsbruck 2016

DEUX MARIAGES POUR UN FESTIVAL



Sur scène, on doit saluer un casting quasiment irréprochable dominé par les deux voix de basse de **Donato Di Stefano (Geronimo)** et surtout de **Renato Girolami (le Comte Robinson).** Ce dernier impressionne par son ampleur vocale, son phrasé et sa diction admirables qui en font une véritable bête de scène. Tout chanteur devrait le prendre comme modèle, et se souvenir que l'opéra, avant d'être du chant est d'abord du théâtre. La grande joute verbale et musicale qui ouvre le second acte, véritable prise de bec avec gestuelle animalière *ad hoc* est l'un des sommets de la partition et de cette production ô combien roborative. Dans le rôle de **Paolino, Jesús Álvarez** déçoit quelque peu par un timbre nasillard et s'il est souvent fâché avec la justesse, son engagement dramatique sans faille et son intelligence du texte compensent les faiblesses vocales. Côté féminin, les voix sont plus homogènes sans être toutefois exceptionnelles. **Giulia Semenzato** campe une excellente Carolina, même si le rôle est un peu aigu pour la jeune soprano vénitienne, mais la technique est irréprochable et l'on tient là une chanteuse racée, promise à un brillant avenir ; dans celui de la sœur de l'épouse secrète, Elisetta, **Klara Eck**, que l'on a pu entendre l'année précédente dans le *Germanico* de Porpora, possède le timbre fougueux qui sied au personnage, et fait merveille notamment dans les airs virtuoses à l'agilité pré-rossinienne

(« *No, indegno traditore* » et « *Se son vendicata* » du second acte). Enfin le rôle de Fidalma, la veuve éplorée elle aussi amoureuse du jeune Paolino, initialement destinée à Vesselina Kasarova, a été magnifiquement défendu par **Arianna Vendittelli**, également présente dans le Cesti. Une voix mordante, très bien projetée, d'une grâce confondante, notamment dans son aria d'une simplicité toute mozartienne (« *È vero che in casa / son io la signora* ») du premier acte.

L'orchestre de l'**Accademia Montis Regalis**, dirigé avec poigne et précision par **Alessandro De Marchi,** est l'autre grand triomphateur de la soirée. Dès l'ouverture, le théâtre est là ; la plénitude et l'équilibre des pupitres, le respect scrupuleux des contrastes, écho aux registres mêlés du genre (« *dramma giocoso* ») qui fait se côtoyer moments pétulants et d'autres franchement pathétiques, montrent les progrès exceptionnels de cette phalange qui compte désormais parmi les plus aguerries pour ce répertoire.



La création mondiale des *Nozze in sogno* de Pietro Antonio Cesti constituait l'autre moment fort du Festival. La partition, qui dormait anonymement dans les tiroirs de la Bibliothèque Nationale de Paris, a été récemment attribuée à Cesti sur la foi d'un compte-rendu du spectacle (l'opéra fut représenté à Florence en 1665) qui cite explicitement le nom du compositeur. **La production a été dédiée à la mémoire d'Alan Curtis qui aurait dû diriger les représentations**. Le choc est à la mesure de cette redécouverte exceptionnelle. Malgré les coupures (la durée initiale de 3h30 a été ramenée à 2h40), il s'agit là d'une partition foisonnante qui couvre un spectre d'une infinie variété d'affects, du comique au pathétique, en passant par l'élégiaque et le parodique (magnifique réécriture des incantations de Médée du *Giasone* de Cavalli, « *Dagl'antri*

gelidi »), le fantastique et le métathéâtral (« *Un sogno è la vita* », duo envoûtant aux accents madrigalesques dignes de Monteverdi). Il faudrait citer la totalité des plus de quarante formes closes (aria, arioso, duos, trios, quatuors et même quintettes), tant la qualité reste constamment élevée. Le livret, le seul écrit par le dramaturge Pietro Susini, est d'une richesse incroyable, à mi-chemin entre le Shakespeare du *Songe d'une Nuit d'été* et le Calderòn du *Grand théâtre du monde*. Appartenant au genre typiquement florentin du *dramma civile*, qui met en scène des personnages modestes, avec une forte composante réaliste et dialectale (on y trouve même un personnage juif, écho à la forte communauté israélite de Livourne où se déroule l'intrigue), les *Nozze in sogno* ont été composées au retour de Cesti de la cour d'Innsbruck où il officia durant quatre ans. La mise en scène voulue par **Alessio Pizzech** tient compte, certes, des contraintes du plein air (dans la cour de Faculté de Théologie, à l'acoustique remarquable), mais parvient difficilement à rendre justice à ce merveilleux théâtre nourri des sources les plus diverses. L'inévitable adaptation à l'actualité (la fin d'une représentation théâtrale sur laquelle s'ouvre l'opéra est remplacée par une sortie de boîte de nuit) ne convainc qu'à moitié et les scènes fantastiques et oniriques virent à la farce grand-guignolesque. Le théâtre finit heureusement par avoir le dessus et les grandes caisses en bois imaginées par **Davide Amadei**, disposées sur la petite scène deviennent autant de micro-lieux où se déploie l'ingéniosité du dramaturge.

Le casting, qui réunissait **la plupart des lauréats du Concours Cesti 2015**, est dominé par la superbe Lucinda d'**Arianna Venditteli**. Une voix généreuse au phrasé d'une remarquable précision, et une présence scénique constamment affirmée (qui triomphe dans les merveilleux *lamenti* dont la partition regorge, comme le sublime « *Pur sei tu, mio Flammiro* » du premier acte) sont les principales qualités de cette jeune soprano prometteuse. Le contre-ténor vénézuélien **Rodrigo Sosa Del Pozzo** campe un Flammiro tout en fougue juvénile, dont le

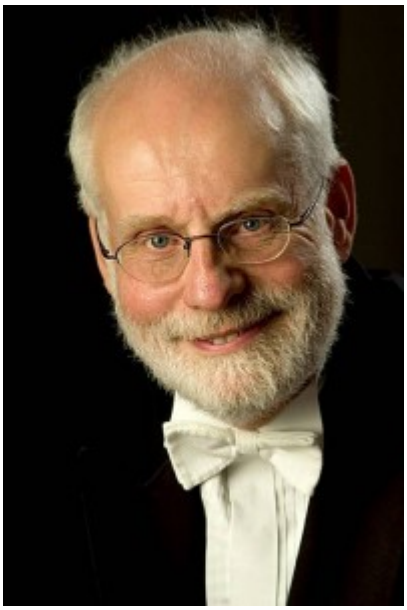
timbre sonore et bien projeté en fait un compagnon idéal de Lucinda (très beau duo « *Io contenta/Io felice* »). Ce sont les mêmes qualités qui illuminent le chant généreux de **Yulia Sokolik** (Emilia), **Ludwig Obst** (dans le rôle du serviteur astucieux Fronzo) et de **Rocco Cavaluzzi** (criant de vérité en marchand Pancrazio et irrésistible dans la parodie de la chanson napolitaine accompagnée au colachon, « *Chiangiu lu iurnu* »). Dans le rôle de Scorbio, serviteur de Flammiro), **Konstantin Derri**, jeune contre-ténor ukrainien à la voix ample, a parfois du mal à canaliser sa puissance de feu et la clarté de l'élocution s'en ressent, mais son timbre révèle un potentiel rare dans sa catégorie. Enfin, les trois ténors dans les rôles de la nourrice Filandra (**Francisco Fernández-Rueda**), du jeune amoureux Lelio (**Bradley Smith**) et de Teodoro et du juif Mosè (l'inusable **Jeffrey Francis**, qui plus est, merveilleux acteur), complètent magnifiquement la distribution.

Dans la fosse, aménagée derrière une balustrade en bois en forme de bateau gravé au nom d'**Alan Curtis**, l'**Ensemble Innsbruck Barock**, d'une dizaine de musiciens, selon les pratiques de l'époque, est dirigé avec passion et une parfaite connaissance de la rhétorique du genre par **Enrico Onofri**. Un chef-d'œuvre qui mérite d'être repris et enregistré urgemment.

Jean-François Lattarico

Compte rendu, festivals. Festival itinéraire Baroque

en Perigord Vert, du 28 au 31 juillet 2016. Ton Koopman / La Risonanza (Fabio Bonizzoni)…



Fondé en 2002 par Ton Koopman et Robert Nicolas Huet, le Festival Itinéraire Baroque nous offrait, pour sa quinzième édition, un programme d'une passionnante richesse. Sis au cœur d'un merveilleux patrimoine architectural, le Festival a permis à des musiciens venus des quatre coins de l'Europe de nous faire traverser le Moyen-Âge, la Renaissance italienne, française et anglaise, le Baroque italien et le Classicisme viennois dans des églises romanes peu connues du grand public, mais à l'acoustique remarquable. Durant quatre jours, du jeudi au dimanche, plusieurs formules étaient offertes au festivaliers : le concert unique, plusieurs concerts dans un seul lieu, enfin des concerts sur plusieurs sites. De quoi satisfaire toutes les envies et toutes les énergies, car suivre l'entièreté du programme (en tout onze concerts) était particulièrement intense.

ECLECTISME pour les 15 ans du Festival Itinéraire Baroque en Périgord

Pour son concert d'ouverture, dans la très belle église romane de Champagne, la phalange des **Amsterdam Baroque Orchestra dirigée par T. Koopman a proposé un judicieux programme Bach,** compositeur fétiche du chef néerlandais, avec la suite n°1 BWV 1066, la sinfonia de BWV 42 et deux cantates festives de circonstance, « Jauchzet Gott in allen Landen » et « Weichet nur, betrübte Schalten », dite Cantate du Mariage. Souffrante, la soprano Hana Blazíková a été remplacée au pied levé par la cubaine Yetzabel Arias Fernandez qui, malgré une prononciation de l'allemand plus méditerranéenne qu'orthodoxe, a enchanté l'auditoire : projection impeccable, puissance d'une voix ronde et chaleureuse, très à l'aise dans les aigus, sans aucune affectation, tout en étant attentive aux inflexions pathétiques du texte. Une très belle musicalité magnifiée par les musiciens d'une justesse confondante, avec un trompettiste particulièrement virtuose, David Hendry, et des violonistes qui ne le sont pas moins. Dans la première cantate, quand la voix est sollicitée dans l'aigue s'installe alors un dialogue admirable avec les cordes. D'autres grands moments ont captivé l'assistance, notamment la magnifique première aria avec hautbois obligé de la seconde cantate ou les arpèges envoûtants des violons et violoncelles de la seconde aria. Le très bel équilibre des pupitres est encore mieux mis en valeur dans les pièces instrumentales, en particulier dans la Sinfonia qui ouvrait la seconde partie du concert.

Le second jour, l'itinéraire emmenait les festivaliers globe-trotter dans le charmant village de Cercles. De 11h à 23h, autour d'un café baroque et d'un marché gourmand, trois concerts se déroulaient dans la très belle abbatiale Saint-

Cybard datant du XIVe siècle. Au programme, des pièces de Monteverdi pour deux ténors (Ensemble Vivante), extraites des VIIe, VIIIe et IXe Livres. On saluera la qualité du chant et de l'accompagnement instrumental, la parfaite diction de **Tore Tom Denys et Érik Leydal** que dénature nullement une légère pointe d'accent d'outre-Manche. Les voix sont sonores et bien articulées, chacune avec leurs caractères propres (l'une plus juvénile et lumineuse, l'autre plus ronde et charnue). Elles font merveille dans les grandes pages madrigalesques, en particulier dans la longue plainte en dialogue pétrie de chromatismes de « Interrotte speranze », dans l'oxymorique canzonetta « Sì dolce è 'l tormento », ou encore dans le concitato « Se vittorie sì belle », avec en bis les célèbres « Bella donna » et « Zefiro torna ».
Le second concert proposait un parcours original autour de la naissance et de la diffusion de la Commedia dell'Arte. On passera rapidement sur la soprano Elena Bertuzzi, voix verte et acide, sans aucune des aspérités sur lesquelles pourraient s'agripper les mille nuances pathétiques du texte. Une lecture strictement littérale à l'opposé de ce qu'exige ce riche répertoire du premier Seicento. En revanche, le programme, constitué de pièces de Vecchi, Willaert, Landi, Holborne, Zanetti, Janequin, Ferrari et quelques anonymes, servait de parfait écrin aux performances convaincantes du comédien Lorenzo Bassotto, histrion rompu à l'art des lazzi, sachant parfaitement s'adapter au public, à l'actualité (ainsi le célèbre lazzo de la mouche revisitée à la sauce Brexit) et aux situations parfois imprévisibles qui peuvent naître au cours de la soirée (l'arrivée impromptue d'un spectateur retardataire par exemple).
Mais le concert le plus remarqué fut celui qui acheva la journée, donné par **l'Ensemble La Risonanza, dirigé par Fabio Bonizzoni** du clavecin. À travers un superbe programme Vivaldi, Scarlatti, Bononcini, Corelli et Haendel, on a pu y retrouver Yetzabel Arias Fernandez, magnifique fil rouge de ce Festival. Elle a livré une lecture éblouissante de la cantate « Bella madre dei fiori » d'Alessandro Scarlatti, et ce dès le

récitatif initial, d'une puissante charge pathétique ; ligne de chant d'une grande ductilité qui, avec grâce et naturel, permet le passage à la première aria sans heurts particuliers, comme c'est souvent le cas dans les cantates du XVIIIe siècle, extrêmement codifiées. On appréciera les incroyables pianissimi des violons qui ne faiblissent guère et conservent une égale énergie, ou encore la sublime aria finale, avant un bref et récitatif et très cantabile, renouant avec la tonalité pathétique du début. Des qualités qu'on retrouve dans les deux autres cantates de Bononcini (« Barbara, ninfa ingrata »), où la voix de la soprano fait preuve d'une amplitude impressionnante, et de Haendel (« Armida abbandonata »), pour laquelle la chanteuse cubaine révèle un timbre généreux, parfaitement idoine pour incarner la magicienne, tout en laissant paraître les failles humaines d'une femme avant tout amoureuse. Dans les pièces instrumentales (les variations sur la Folie d'Espagne de Vivaldi et la chaconne de Corelli, révélant une belle cohérence thématique en faisant écho à l'entêtement du sentiment amoureux des trois cantates), les musiciens de La Risonanza font preuve d'une précision entomologiste, agrémentée d'un son chaleureux, d'une opulence toute vénitienne.

Le lendemain commençait l'itinéraire proprement dit. Six brefs concerts de moins d'une heure nous entrainaient tour à tour à l'église Saint Martin de Cherval, Saint Martial Viveyrol, Sainte-Marie de Bourg-des-Maisons, Saint-Saturnin de Coutures ou au château de Beauregard, selon un ordre que les festivaliers pouvaient choisir à leur convenance, les concerts étant repris cinq fois dans la journée. Parmi les temps forts de cet itinéraire, on relèvera en particulier le beau récital de harpe baroque, par la jeune Emma Huijsser (que l'on retrouvera dans quelques jours à Innsbruck dans la recréation des Nozze in sogno de Cesti), qui nous a fait redécouvrir le riche répertoire de la Thuringe au XVIIIe siècle (pièces de Bach, Weiss et auteurs anonymes), dans une interprétation délicate, sans failles et constamment inspirée, alors qu'elle remplaçait elle aussi au pied levé la soprano-harpiste Hana

Blazíková, prévue dans un programme de musique médiévale. Après un beau concert de cantates classiques de Kraus et Haydn par la mezzo Anna Zander, judicieusement accompagnée au pianoforte par Mayumi Kamata (belle voix sonore et bien projetée), le meilleur moment de la journée fut sans conteste le programme « Dowland in Holland » proposé par les experts néerlandais de la Camerata Trajectina ; des textes particulièrement savoureux, pleins d'humanité, de bon sens populaire et de gouaille sur des musiques préexistantes du célèbre gambiste anglais. Tous les musiciens sont à féliciter, des voix toujours bien posées de la soprano Hieke Meppelink et du ténor Nico van der Meel, fidèles de toujours de la Camerata, aux instruments précis et colorés de Saskia Coolen (flûte à bec et viole de gambe), de Erik Beijer (viole de gambe) et Michiel Niessen (luth et vihuela). Un programme fort réjouissant (l'un des recueils choisis s'intitule précisément « de Boertigen », « Jovialités ») qui faisait alterner les pièces pathétiques (comme le « Christelijcke Klachte », réécriture du célèbre « Flow my tears »), les airs plus burlesques (irrésistible « Meysje met jou blancke billen », « Fillettes avec tes fesses pâles »), ou sérieux, voire politiques (« D'un gouvernement parfait », sur une pavane de Dowland). En outre, il faut souligner la remarquable acoustique dans le cadre enchanteur du jardin de Beauregard. La façade arrière du château, au pied d'un grand arbre aux branches enveloppantes, les spectateurs assis en demi-cercle, tout cela donnait l'impression d'un théâtre de verdure du plus bel effet.

Le Festival s'achève comme il avait commencé avec Ton Koopman et les forces de son Amsterdam Baroque Orchestra cette fois au grand complet dans un double programme Haydn (Nelson-Messe) et Mozart (Messe du Couronnement). Une nouvelle interprétation magistrale des musiciens néerlandais dans ces deux chefs-d'œuvre classiques. La direction de Koopmann fascine par sa

précision sans qu'à aucun moment elle ne sacrifie la ferveur qu'exigent ces deux messes. La puissance dramatique, l'amplitude et l'équilibre des parties, le respect scrupuleux des contrastes accompagnent avec élégance les rares parties solistes, dont tous les interprètes sont à saluer (Yetzabel Arias Fernandez, une fois de plus, l'alto Bogna Bartosz, plus en retrait, le ténor remarquable de clarté Tilman Lichdi, et surtout la basse Klaus Mertens, dont l'autorité et la justesse n'ont pas pris une ride). Une mention spéciale pour le formidable chœur, fervent et techniquement impeccable, qui a livré, en particulier de l'opus mozartien, une interprétation autrement plus inspirée que la récente lecture d'Accentus à Beaune quinze jours auparavant. Au final un bilan extrêmement positif.

VISITEZ le site **Itinéraire Baroque en Périgord vert 2016**

Compte rendu, festival. Beaune, le 24 juillet 2016. Mozart : Vêpres solennelles

et Messe du couronnement, Insula Orchestra, Laurence Equilbey.



Compte rendu, festival. Beaune, le 24 juillet 2016. Mozart : Vêpres solennelles et Messe du couronnement, Insula Orchestra, Laurence Equilbey. Ce programme, qui a déjà tourné (les Vêpres avaient été donnés à la Philharmonie de Paris en septembre dernier), est constitué de deux œuvres de circonstance, composées par Mozart pour Salzbourg respectivement en 1780 et 1779. Elles distillent une certaine pompe grandiloquente, une tonalité austère qui se traduit par la verticalité d'un chant assuré essentiellement par les chœurs, laissant finalement assez peu l'occasion aux quatre solistes de briller, à l'exception de la soprano à laquelle échoit un très beau solo pathétique dans le Laudate dominum. Les deux pièces sont relativement brèves (un peu plus d'une demi-heure chacune). Les Vêpres, composées pour le prince archevêque de Salzbourg, comportent six sections qui alternent des tonalités véhémentes (dans l'initial Dixit dominus) et plus légères (Confitebor), austères (Laudate pueri, dont la fugue initiale annonce singulièrement le Kyrie du Requiem) et élégiaques (Laudate dominum), même si une certaine uniformité les caractérisent.

Laurence Equilbey à Beaune

Mozart, le Salzbourgeois sous le prisme de la précision technique

On ne peut que louer la précision technique avec laquelle Laurence Equilbey dirige sans aucune gestuelle emphatique le chœur et l'orchestre. Celui-là montre un très bel équilibre des pupitres, celui-ci émerveille par la rigueur et l'homogénéité du discours. En outre, le dialogue avec les solistes fonctionne parfaitement, et il n'y a aucun réel reproche à faire à la réalisation musicale d'une exactitude métronomique. Mais c'est peut-être cette rigueur excessive qui donne l'étrange sentiment d'une lecture parfois sèche, paradoxalement trop lisse, où ferveur et émotion semblent être soumises à cette précision technique implacable.

La Messe évite beaucoup mieux ce léger travers et les contrastes sont davantage marqués. Les couleurs de l'orchestre sont admirablement mises en valeur, comme dans la section du Gloria, très véhémente, où l'orchestre répond au chœur par des graves presque terrifiants. L'œuvre est plus variée dans sa composition, les sections étant plus contrastées, comme en témoigne le pétillant quatuor du Benedictus qui résonne comme un ensemble presque incongru de dramma giocoso, agrémentée de la douceur typiquement mozartienne du hautbois.
Les quatre chanteurs y excellent et leur voix est magnifiquement caractérisée. On apprécie le timbre rond et juvénile de la soprano Maria Stavano, la vaillance de la basse Konstantin Wolff, la voix lumineuse du ténor Martin Mitterrutzner (superbe dialogue avec la soprano dans le Kyrie initial), tandis que la mezzo Renata Pokupic, techniquement impeccable, semble plus effacée et ne brille guère par sa présence, certes diluée dans la masse chorale dominante. En bis, les deux phalanges nous ont gratifié d'un magnifique Alleluia de Buxtehude, partie conclusive de la très belle

cantate « Der Herr ist mit mir », qui apportait une ferveur et une joie bienvenues.

Compte rendu, festival. Beaune, le 24 juillet 2016. Mozart : Vêpres solennelles et Messe du couronnement / Insula Orchestra. Laurence Equilbey, direction.

Compte rendu, Festivals. Festival « Bonjour Frankreich », Potsdam, les 16, 17, 18 juin 2016.

Compte rendu, Festivals. Festival « Bonjour Frankreich », Potsdam, les 16, 17, 18 juin 2016. En écho aux relations étroites nouées par la Prusse de Frédéric II avec la France de Voltaire, le Festival de Potsdam a consacré fort judicieusement sa thématique annuelle à la musique française, moins goûtée que la musique italienne par les Allemands qui ne juraient que par l'opéra séria des Italiens. Porter à la connaissance du public germanophone le répertoire Renaissance des chansons madrigalesques, les airs populaires des régions de France et de la Nouvelle-France, avant de lui offrir la quintessence du génie lullyste, permettait aussi de rappeler que ce répertoire n'était pas totalement étranger à la culture allemande, quand on songe notamment à l'influence qu'elle a pu avoir sur le répertoire lyrique hambourgeois au début du XVIIIe siècle.



DE QUÉBEC À VERSAILLES : Postdam à l’heure française

Lors du premier concert, le 16 juin, les Musiciens de Saint-Julien ont ébloui le public avec des musiques populaires, associées aux airs de cour plus savants d’un Boësset. De façon originale, le programme soulignait à la fois le point de vue français d’un étranger (les danses bretonnes ou les branles du Poitou d’un Praetorius) et le point de vue étranger d’un Français (Pierre Phalèse, Gaillarde d’Écosse), auxquels s’ajoutaient les pièces plus classiques de Purcell (« O Solitude ») ou de Rameau (les « Rossignols amoureux » d’Hyppolite et Aricie). La flûte à la fois ductile, virtuose

et précise de François Lazarevitch donnait l'impression d'une improvisation constante, tout comme le violon sautillant de David Greenberg, époustouflant de naturel dans les Irische et Scottische Suiten. Dans l'acoustique merveilleuse de la Ovidesaal des Neuen Kammern tous les instruments sonnaient avec plénitude et accompagnaient une **Élodie Fonnard** à la diction exemplaire, y compris dans la déclamation du français restitué qui sonne ici, dans le contexte des voyages musicaux intercontinentaux, comme délicieusement exotique (ce dont témoigne en particulier un air sacré chanté en dialecte huron !). On soulignera en outre l'extraordinaire performance du danseur **Luc Gaudreau** dans l'éloquence du geste chorégraphié, d'une précision entomologique. La virtuosité se fait alors grâce infinie, à l'image des interprètes et d'un programme en tous points exemplaire.

Le lendemain (17 juin), dans l'écrin somptueux de la Raphaelsaal du château de l'Orangerie, les **Clément Janequin**, associés aux **Sacqueboutiers de Toulouse**, ont repris leur légendaire programme Rabelais (enregistré par Harmonia Mundi). Ils étaient accompagnés par le comédien **Pierre Margot** qui lisait entre les pièces des extraits du roman de Gargantua (y sont évoqués la naissance du personnage, son éducation, l'abbaye de Thélème, sa passion effrénée pour la boisson) avec une truculence et une drôlerie très communicative. La soirée fut là encore mémorable. Le temps décidément n'a guère de prise sur cet ensemble, et en particulier sur **Dominique Visse,** dont la voix flûtée et juvénile, quarante après ses débuts, n'a pas pris une ride. Il fallait entendre les aboiements de la Chasse, les onomatopées de la Guerre et de « Nous sommes de l'ordre de Saint-Babouyn » de Loyset Compère, mais aussi les pièces plus élégiaques de Roland de Lassus ou d'Antoine Bertrand, mettant en musique des sonnets de du Bellay ou de Louise Labé, pour goûter l'étendue du génie interprétatif des Janequin, aussi à l'aise dans la rigueur joyeuse du désordre que dans la mélancolique cantilène de la plainte.



Mais le point d'orgue fut constitué le surlendemain (18 juin 2016) par la première d'Armide de Lully, importée du Festival d'Innsbruck, et marquant le début d'une étroite collaboration entre le Festival de Potsdam et le CMBV. La reprise fut marquée par des changements dans la distribution (les deux rôles principaux) et une nécessaire adaptation au lieu (l'acoustique en plein air peu généreuse de la cour de la Faculté de Théologie laissa la place à celle beaucoup plus gratifiante de l'Orangerie). On pourrait regretter les coupes opérées dans la partition (le prologue, de larges pans de l'acte IV et de nombreux chœurs, dont ceux de la passacaille), mais la cohérence dramaturgique est parfaitement respectée et l'œuvre est servie admirablement par l'orchestre des Folies françoises aux couleurs chatoyantes, rehaussées par certains instruments « originaux » reconstitués par le CMBV (les quintes de violon impressionnants tenus sous le menton) et une direction roborative de **Patrick Cohen-Akenine**, toujours attentif à la rhétorique du drame, même si on pouvait regretter certains choix de tempi rapides. Les chanteurs, jeunes, pour la plupart lauréats du concours « Cesti »

d’Innsbruck, et provenant de multiples horizons géographiques (Italie, Israël, Canada, Grande-Bretagne) ont montré une exceptionnelle capacité à s’adapter aux difficultés redoutables de la diction française. **L’Armide d’Émilie Renard impressionne par sa puissance dramatique**, alors qu’elle atteint dans les dernières scènes une réelle grandeur tragique (« Renaud, ô ciel ! O mortelle peine ! »), tandis que le Renaud de **Rupert Charlesworth**, personnage finalement assez secondaire, a la grâce d’une vraie voix de Haute-contre à la française, à peine embarrassée dans les moments les plus tendus. **Enguerrand de Hys**, pourtant peu habitué à ce répertoire, confirme son immense talent : son timbre clair et sonore, d’une parfaite élocution, fait merveille ; talents plus que prometteurs la Phénicie de **Daniela Skorka**, la Sidonie de **Miriam Albano** ou le Ubalde/Aronte de **Tomislav Lavoie** (pour nous la révélation de la soirée) : tous ont compris le sens de la notion de discours classique, essentiel dans l’opéra français. Dans le rôle de la Haine, l’inusable **Jeffrey Francis** laisse transparaître derrière son accent américain chantant, un abattage qui fait mouche. Quant à l’Hidraot de **Pietro di Bianco**, ses graves somptueux font regretter une élocution un peu engorgée, dans un style plus belcantiste que dix-septiémiste.



Mais il faut surtout louer le remarquable travail de **Deda Cristina Colonna**. Quelle excellente idée d'avoir confié à une chorégraphe baroque la mise en scène d'Armide ! La troupe de la **Nordic Baroque Dancers**, absolument magnifique, n'est pas un élément adventice ou ornemental, mais participe pleinement à l'efficacité rhétorique de la tragédie. Dramatiser la chorégraphie permet d'unifier avec pertinence les éléments hétérogènes de l'opéra et rappelle à quel point celui-ci est né de la danse. Les costumes d'un grand raffinement, les lumières et la vidéo pertinente de Francesco Vitali témoignent d'une utilisation ingénieuse des moyens limités de la production (les mannequins habillés de pourpoints aux riches brocards, à la fois figurants et éléments de décor ou la projection d'abord d'un jardin labyrinthique, puis de la galerie de l'Orangerie qui se délite, détruite par les démons au moment où Armide part sur un char volant). Au final, une soirée magnifique, prélude idéal au jumelage annoncé entre les deux cités royales de Potsdam et Versailles.

Illustrations : Armide © Stefan Gloede



Compte rendu, opéra. Milan, Scala, le 28 mai 2016. Puccini : La fanciulla del West. Barbara Haveman / Chailly, Carsen…

Le public a été bien inspiré d'assister à la dernière de ce rare opus de Puccini le soir de la finale de la Champions League, seul moyen d'éviter les hordes de supporters madrilènes qui avaient envahi la ville. Si l'œuvre n'est pas la plus populaire du compositeur de Torre del Lago, malgré la célèbre scène de partie de poker du second acte, le spectacle était de haute tenue et méritait largement le détour. On est

loin en effet des séductions mélodiques qui caractérisent les précédents opéras (Tosca, Butterfly) ou ceux qui le suivent (Il Trittico, Turandot). La fanciulla del West, qui fut donné la première fois au Metropolitan de New-York en 1910, puis à la Scala deux ans après, oppose un traitement vocal d'une grande âpreté à une opulence orchestrale d'un suprême raffinement (voir par exemple la superbe scène du baiser du second acte), qui en fait une sorte d'ovni lyrique dans la production de Puccini. On a l'impression que c'est le texte qui ponctue la musique, et non pas la musique qui accompagne la dramaturgie du texte. L'œuvre oscille entre western, théâtre et music-hall, et le livret de Civinini et Zangarini s'inspire d'une précédente pièce de David Belasco, The Girl of the Golden West. Le retour de ce western opératique était très attendu, plus de vingt ans après la dernière production donnée à la Scala (en 1995, dirigée par Sinopoli). **Robert Carsen** s'est justement inspiré de cette triple influence pour offrir une lecture sans surprise, mais respectueuse de l'esprit de l'œuvre et surtout dramatiquement efficace.

Minie n'est pas Mimi !



Dès le lever de rideau, le chœur des mineurs assiste à la fin de la projection de *My Darling Clementine* ; puis, aussitôt après, on est plongé dans le saloon « Polka », dominé sur le fond par une sorte de plateau d'où apparaîtra Minnie, tenancière de l'établissement. Figure féminine attachante, forte, très éloignée des héroïnes évanescentes des autres partitions du maître, elle ne se laisse pas abuser par le shérif qui la convoite. Le dialogue entre Minnie et Dick, son amant, se déroule dans un espace qui continue à jouer de cette multiple influence artistique : les fines bandes noires qui défilent devant nos yeux nous donnent l'impression d'assister une nouvelle fois à la projection d'un vieux film. Carsen transfigure habilement les effets dramatiques que suggère un chromatisme binaire, en noir et blanc, à travers un jeu subtil sur les projections d'ombre (l'apparition du shérif et de ses sbires) qui rappellent cette fois le cinéma d'un Fritz Lang (impression renforcée par les gouttes de sang de Dick qui s'étalent exagérément le long des parois en bois de la maison, transformant pour quelques instants le western en film d'horreur), ou encore l'étirement des lignes de fuite (la maison de Minnie du second acte qui rappelle une grotte aux proportions expressionnistes), tandis qu'au troisième acte, la

présence de rideaux permet de nouveau la projection de bouts de films en noir et blanc, avant de voir dans la scène conclusive les mineurs faire la queue devant le théâtre Apollon où est donné cette fois-ci la version cinématographique de The Girl of the Golden West.



La lisibilité de la mise en scène, magnifiée par les très beaux costumes de **Petra Reinhardt** et les lumières de **Carsen et Peter van Praet**, trouve un bel écho dans la direction inspirée de **Riccardo Chailly,** décidément interprète hors pair de Puccini, et dans le chœur parfait de la Scala, admirable d'élocution (dirigé par **Bruno Casoni**). Le raffinement orchestral est ici rendu dans les moindres détails, toujours dans une optique d'optimisation dramatique qui rappelle combien Puccini est avant tout un formidable compositeur pour le théâtre, même lorsque les voix semblent moins à leur avantage et que le livret est, comme ici, à la limite de l'indigence. La distribution réunie pour cette occasion n'est hélas pas à la hauteur et ne risque pas de faire oublier la mythique production de Gavazzeni de 1965 in loco, avec le non moins mythique Franco Corelli. Si le ténor qui défend Dick Johnson, **Roberto Aronica** est loin de déméríter (c'est d'ailleurs parmi tous, celui qui tire le mieux son épingle du jeu), révélant même une voix puissante et solidement charpentée, le rôle-titre tenu par **Barbara Haveman** déçoit par son manque de charisme et une projection chaotique, tandis que **Claudio Sgura** (Jack Rance) pèche par un timbre engoncé, sans clarté. Les autres interprètes, cependant, sont tous d'une grande probité (en particulier la basse **Romano Dal Zovo** ou le baryton **Jake Wallace**, qui nous a gratifié d'une

très belle romance au début du premier acte). Les faiblesses du livret et les inégalités de la distribution n'auront à la fin guère suffi à entamer le plaisir de la redécouverte de ce western lyrique décidément bien trop rare.



Illustrations : © M Brescia, R. Amisano / Scala de Milan 2016