CRITIQUE, festival. 49ème Festival de Musique Ancienne d'INNSBRUCK, Haus der Musik, le 11 août 2025. SCARLATTI : Concerti Grossi, sérénade et scènes bouffes pour ténor et basse. C. Colombo, P.-A. Bénos-Djian, Ž. Čopi… Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (direction)

Après le triomphe de l'opéra *Ifigenia in Aulide de Caldara,* la veille, Ottavio Dantone propose – à la tête de son Accademia Bizantina – un concert entièrement consacré à l'autre immense génie sous-estimé qu'est Alessandro Scarlatti. Un programme riche et varié qui permet de découvrir notamment la dimension comique du grand compositeur palermitain.

Dans la belle salle à l'acoustique de rêve qu'est la **Haus der Musik**, la première partie du concert débute par un splendide *Concerto Grosso pour cordes et basse continue* (le 3e des 6 *concertos* publiés posthumes à Londres en 1740), d'une rare éloquence théâtrale ; on y perçoit dès les premières mesures

la maîtrise et la précision techniques stupéfiantes de l'**Accademia Bizantina** dirigée du clavecin par **Ottavio Dantone**, avec une nonchalance (la fameuse *sprezzatura* de la Renaissance) qui force le respect. Chaque pupitre constitue une sorte de personnage à la faconde sans parole, mais non moins efficace du point de vue rhétorique. S'ensuit une très belle sérénade, *Diana ed Endimione*, remarquable par sa grande liberté formelle. Scarlatti, comme il le fit à l'opéra, brise ici les codes rigides du genre : les airs ont parfois d'inhabituelles structures « *Pupille ardite* », en AA'BB', et les exemples sont nombreux). Si l'alternance récitatif / aria est maintenue, elle ne l'est qu'en surface, tant les deux structures s'entremêlent par de constants changements de rythme (le récitatif débouche parfois sur un arioso, quand l'aria peut être interrompu par un récitatif), chaque fois que la situation dramatique et pathétique du texte l'exige. Pour défendre ce bijou de concision musicale et théâtrale, la soprano **Carlotta Colombo**, finaliste du concours Cesti en 2022, incarne une Diane jouant à merveille la duplicité de ses sentiments, même si l'on peut regretter ici et là des aigus un peu poussifs. L'Endymion de **Paul-Antoine Bénos-Djian** enchante par la rondeur et la beauté du timbre, toujours aussi magnifiquement projeté, les graves somptueux et les aigus d'une aisance rare, magnifiés par une diction sans faille. L'orchestre y apparaît en très grande forme : on ne saurait assez louer le discours orné, presque parallèle, qu'il déploie en contrepoint d'une déclamation dont il révèle les non-dits nichés dans les interstices du livret.

La deuxième partie présente de passionnantes raretés centrées sur des scènes bouffes, non pas tirées d'intermèdes comiques, traditionnellement insérés entre les actes des *drammi per musica*, mais des *drammi per musica* eux-mêmes, montrant une fois de plus la modernité d'un compositeur pourtant à l'origine de la création de l'opéra séria. Les trois extraits d'opéras (*L'Emireno*, *Il prigionier fortunato* et *La donna ancora è fedele*), tous donnés à Naples à la toute fin du XVIIe

siècle, se révèlent d'une irrésistible drôlerie. Le ténor slovène **Žiga Čopi**, qui a débuté la saison passée dans *l'Ulisse* de Monteverdi et le *Dido and Aeneas* de Purcell au Théâtre Alighieri de Ravenne sous la direction de Dantone, campe les trois personnages féminins en voix de fausset chevrotante du plus bel effet, tandis que le baryton-basse **Marco Saccardin** – également luthiste de son état – joue brillamment les matamores de sa voix bien posée et toujours attentif, comme son compère, aux inflexions du texte. Ces scènes ont précisément le mérite de révéler les qualités d'acteur des interprètes, et les deux chanteurs les révèlent avec *brio*.

Après un deuxième *Concerto Grosso*, pour flûte à bec, cordes et basse continue où brille le jeu époustouflant d'**Alessandro Nasello**, le concert s'achève en beauté par un merveilleux *Salve Regina a quatro*, tiré des *Concerti sacri*, publiés à Amsterdam en 1707/1708. Cette ultime pièce, brève dans sa durée, mais d'une intensité à couper le souffle, permet d'entendre les quatre solistes réunis dans une parfaite osmose, en particulier le ténor qui, débarrassé de sa gangue facétieuse, révèle une voix naturelle, épanouie, claire et immédiatement séduisante, tandis que la soprano déploie une ligne de chant plus onctueuse et plus homogène.

CRITIQUE, festival. Festival de Musique Ancienne d'INNSBRUCK, Haus der Musik, le 11 août 2025. SCARLATTI : Concerti grossi, sérénade et scènes bouffes pour ténor et basse. C. Colombo, P.-A. Bénos-Djian, Ž. Čopi… Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (direction). Crédit photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, festival. 49ème Festival de Musique Ancienne d'INNSBRUCK, Tiroler Landestheater, le 10 août 2025. CALDARA : Ifigenia in Aulide. M. Lys, M. Vanberg, S. Bar, C. Vistoli… Ana Fernandez & Santi Arnal (Companyia Per Poc) / Ottavio Dantone

Le Festival Baroque de Bayreuth avait exhumé l'an dernier cette *Ifigenia in Aulide* de Zeno et Pariati (révisé par Paolo Rolli) dans la version de Nicolo Porpora. C'est la version originale d'Antonio Caldara que nous invite à découvrir le 49ème Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck qui fêtera l'an prochain son demi-siècle d'existence. Caldara n'est pas totalement inconnu en terre tyrolienne, puisqu'en 1993 le festival proposait déjà *I Disingannati*, librement inspiré du *Misanthrope* de Molière. Représenté à la *Hofkirche*

de Vienne en 1718, et jamais repris depuis, cette *Ifigenia* est un véritable chef-d'œuvre, d'une richesse musicale stupéfiante et dont les récitatifs, nombreux, conservent cette expressivité pathétique propre à l'esthétique vénitienne dont Caldara est un excellent représentant.

Mettre en scène un *opera seria* n'est jamais chose aisée, tant le genre obéit à des codes contraignants (alternance récitatifs dynamiques / arias *da capo* statiques). Mais ces contraintes peuvent justement constituer une gageure et un défi stimulants pour le metteur en scène (on se souvient de la magnifique *Rodelinda* haendélienne dans la lecture de Claus Guth à l'opéra de Lyon en 2019 notamment). Las, le couple catalan **Ana Fernandez** et **Santi Arnal** ne mettent pas vraiment en scène, ne dirigent pas vraiment les interprètes livrés à eux-mêmes. Et si les décors d'**Alexandra Semenova** évoquent dans leur naïveté les tableaux peints du XVIIIe siècle (de nombreux cadres suggérant un cabinet de curiosité à l'antique entourent un tableau central montrant tour à tour un paysage verdoyant à la Vallotton et des colonnes à la Piranèse revues pat Topor), les costumes qu'elle a imaginés, en particulier pour les personnages masculins, sont d'une laideur sans nom, sortes de manteaux d'Inuits réinventés par Jean-Paul Gaultier, tandis que les casques censés imiter ceux des Grecs ressemblent davantage aux coiffes des *bobbies* londoniens. Mais l'idée la plus saugrenue est celle de doubler les interprètes d'une marionnette à leur effigie, d'abord pour Elisena, puis pour Clitennestra, Ifigenia et Agamennone, ce qui ne fait qu'alourdir le jeu déjà engoncé des personnages et n'apporte strictement rien sur le plan dramatique. En outre, des banderoles figurant des casques grecs se déplacent sur le plateau en suivant les personnages, tandis qu'une danseuse, **Cesc Gelabert**, assure une chorégraphie non dénuée de charme

entre les changements de décor (une statue de Diane, une fontaine entourée d'oiseaux, etc.).

Heureusement, la musique et ses interprètes sont là pour magnifier ce joyau baroque présenté dans sa quasi intégralité (quelques brèves coupures dans les récitatifs et quelques arias dont ils manquent la reprise). On remarquera en revanche que la *licenza*, ce bref congé qui termine traditionnellement un opéra *seria*, généralement coupé dans les productions modernes, est placée ici au début de l'opéra en guise de prologue, ce qui, malgré l'idée a priori saugrenue, fonctionne plutôt assez bien. Dans le rôle-titre **Marie Lys** confirme son immense talent de tragédienne doublée d'une interprète magnifique de puissance, d'amplitude vocale et à l'impeccable diction (splendide *aria di sdegno* au premier acte, « *Addio infido* » à la virtuosité sans faille sollicitée notamment dans les graves). **Carlo Vistoli** est un Achille remarquable de bout en bout. La beauté et l'homogénéité du timbre donnent toute leur pleine mesure dans les nombreux airs de fureur (associés à la colère légendaire du personnage), dès son air d'entrée, avec trompettes obligées, « *Asia tremi* », hélas amputé de sa reprise, dans « *Passerò* » du II, et surtout – l'une des pépites de la partition, à la fin de l'acte –, l'*aria di paragone* et *di furore* « *Se mai fiero leon* », aux accents étrangement vivaldiens. Il faut l'entendre comment il passe subtilement et génialement de la plus noire colère à la douceur éthérée (sur le mot « *pietà* »). Une interprétation d'anthologie. Agamennone est incarné par le ténor **Martin Vanberg**, légèrement en retrait eu égard aux autres interprètes, en raison d'un timbre un poil nasalisé, mais à la présence scénique efficace et doté d'airs également magnifiques, en particulier vers la fin du premier acte, « *Di questo core* » qui illustre le trouble du personnage pour dire la vérité à sa fille : les volutes proprement électrisantes des cordes qui disent l'ambivalence des sentiments font de cet air une autre gemme de l'opéra.

Après quasiment vingt ans de carrière, la voix du contre-ténor toscan **Filippo Mineccia** s'est bonifiée comme le meilleur des Montepulciano : il campe un Teucro d'une sensibilité à fleur de peau ; timbre richement sonore, magnifiquement projeté, à la virtuosité impeccable, à la technique infaillible (sa *messa di voce* dans son air d'entrée, « *Non ho cor così spietato* », est à pleurer) et surtout lui échoit sans doute la plus belle perle de la partition (jadis interprétée, mais moins bien, et enregistrée par Jaroussky dans son album *Caldara in Vienna*), « *Tutto fa nocchiero esperto* », significativement située à l'exact milieu de l'opéra : les mille nuances qu'il réussit à instiller, accompagnées par les arpèges ensorcelantes des cordes, font de cet air l'un des moments forts de cette soirée qui ont arraché larmes et applaudissements à tout rompre. Clitennestra a la voix bien charpentée de **Shakèd Bar**. La mezzo américaine campe une épouse meurtrie qui tente d'abord de rassurer sa fille, avant de comprendre l'issue du drame. Ses cinq airs disent pour la plupart la dualité de ses sentiments, passant de la douceur rassurante (« *E con gli occhi* ») à la colère la plus noire (« *Amasti in quel cor perfido* ») et touchant même au sublime dans son air du III « *Ah se fossi estinta* », doublé par les pizzicati des cordes. **Neima Fischer**, lauréate du Concours Cesti, est Elisena, la fiancée d'Achille. Si la voix peut paraître un tantinet gracile, elle révèle tout son intensité et sa robustesse, notamment dans les reprises des *da capo* ; il faut l'écouter dans son « *Non so se deggio piangere* », dramatique et passionné, quand elle est sollicitée dans l'aigu au moment de la reprise de la première strophe. Les deux autres interprètes complètent idéalement la distribution. **Laurence Kilsby**, ténor racé, vainqueur à l'unanimité du concours Cesti en 2023, est un Ulisse crédible, au registre solide, sonore mais sans excès, et à l'éloquence parfaite, en particulier dans ses airs comminatoires (« *È debolezza* »), à la structure homorythmique réclamant cette faconde sans filet. Enfin, on ne peut qu'être impressionné par la performance vocale de **Giacomo Nanni**, baryton merveilleux, timbre séduisant et homogène, qui interprète Arcade, familier

d’Agamennone, et qui donne toute la mesure de son talent immense dès son air d’entrée « *Sprone al core* ».

Mais au-delà des interprètes, tous excellents, **Ottavio Dantone** et son **Accademia bizantina**, sont sans doute les grands vainqueurs de la soirée. Le chef est l’un des meilleurs interprètes actuels du répertoire baroque. Il avait donné ici à Innsbruck en 2019 une *Dori* de Cesti en tous points remarquable, heureusement enregistrée (cd et dvd chez CPO). Il signe, avec ce Caldara inédit, l’une des plus belles réalisations qui nous ait été donné de voir : direction d’une précision époustouflante de justesse, de clarté, laissant chaque pupitre s’exprimer sans couvrir les autres, conférant à ses musiciens une donnée rare : le sens aigu du théâtre. Si **Apostolo Zeno** n’est pas Métastase (le livret ne brille pas par ses qualités littéraires, ni par sa construction dramatique), la musique de Caldara et l’interprétation qu’en donne le chef, nouveau directeur artistique du Festival, auront marqué cette 49ème édition. Pour les malheureux qui n’ont pas pu assister à cette résurrection qui a conquis le public applaudissant les trente-trois airs de la partition, un enregistrement de l’opéra est prévu qui paraîtra l’an prochain.

CRITIQUE, festival. INNSBRUCK, Tiroler Landestheater, le 10 août 2025. CALDARA : Ifigenia in Aulide. M. Lys, M. Vanberg, S. Bar, C. Vistoli… Ana Fernandez & Santi Arnal (Companyia Per Poc) / Ottavio Dantone. Crédit photographique © Birgit Bufler

CRITIQUE, festival. BEAUNE, Cour des Hospices, le 26 juillet 2025. HAENDEL : Agrippina. A. Venditelli, A. Vieira Leite, P.-A. Bénos-Djian… Les Epopées, Stéphane Fuget (direction)

Après une remarquable *Alcina*, la saison passée, Stéphane Fuget poursuit son exploration des opéras de G. F. Haendel avec la plus confidentielle *Agrippina*, véritable chassé-croisé amoureux, digne des péripéties de la *Poppea* montéverdienne, dont elle est l'héritière directe. Le théâtre n'a jamais autant mieux vibré quand une direction roborative se conjugue avec une distribution d'exception.

Même sans mise en scène, le drame concocté par le libertin prélat **Vincenzo Grimani** fonctionne à merveille et constitue l'un des *opus* les plus savoureux et l'un des plus grands succès du jeune Haendel. Celui-ci n'a en effet que vingt-quatre ans quand *Agrippina* est représenté au théâtre San Giovanni Grisostomo en 1709. Si de nombreux airs sont repris d'œuvres antérieures (*La Resurrezione, Aci, Galatea e*

Polifemo) et d'autres compositeurs, notamment allemands (Mattheson, Keiser…), les coutures sont bien faites, les emprunts toujours pertinents et le livret est l'un des plus remarquables qu'il ait eu à mettre en musique, dans la lignée non seulement du *Couronnement de Poppée*, mais aussi de son propre *Nerone* qu'il composa pour Hambourg, quatre ans auparavant en 1705.

La distribution réunie pour cette nouvelle production beaunoise mérite tous les éloges. Dans le rôle-titre, **Arianna Vendittelli**, que nous avions découverte à Innsbruck dans l'*Octavia* de Keiser, manipule avec délice et brio, en digne héritière de la Durastanti créatrice du rôle, cette nouvelle « *embrouille à Rome* » (sous-titre de l'opéra de Keiser). Timbre fruité, puissant et à la diction remarquable, la jeune soprano fait défiler toute la gamme des *affetti* dans les huit airs qui lui sont attribués (de la guillerette « *Ho un non so che nel cor* » au sombre « *Pensieri, voi mi tormentate* »). Sa rivale Poppea est bien défendue par **Ana Vieira Leite**. Sa voix juvénile mais solidement charpentée, en dépit d'une certaine verdeur qui au final sied parfaitement à l'ethos de l'ambitieux personnage, est au service d'un jeu fort subtil, dans la diction comme dans la gestuelle, cette « *muette éloquence* » si importante au théâtre aussi bien parlé que chanté. Habitué du rôle, dans la récente version montéverdienne remarquable de Stéphane Fuget, **Paul-Antoine Bénos-Djian** campe un Ottone d'anthologie : la beauté et la force du timbre toujours associé à une élocution sans faille sont un bonheur de tous les instants qui culmine, au centre même de l'opéra, dans son sublime « *Voi ch'udite il mio lamento* », à faire fondre les pierres.



Le jeune Néron (il n'a que dix-huit ans quand il accède au trône) est superbement incarné par **Juliette Mey**, tout aussi impressionnante dans un rôle globalement virtuose, dont les volutes ensorcelantes et spectaculaires de « *Come nube che fugge* » qui fait suite aux langoureux et alliciants « *Col saggio tuo consiglio* » et « *Quando invita la donna amante* » témoignent du parcours de l'adolescent, ingénu et capricieux, prêt à investir un pouvoir tyrannique, autrement dit incapable de maîtriser ses passions. Une passion qui trouve dans le sublime duo du 3e acte, sans doute le sommet de la partition, « *No, ch'io non apprezzo* », entre Néron et Poppée, la plus envoûtante illustration. L'empereur Claude, si malmené par son épouse, a les traits et la voix luxueuse de **Luigi De Donato**, également habitué du personnage qu'il avait chanté à Beaune en 2012. Ses graves abyssaux, sa parfaite maîtrise du texte, son jeu scénique – dans le regard comme dans le geste – impressionnent précisément par son naturel confondant, cette *sprezzatura*, jadis louée par l'esthétique renaissante et les

premières fables en musique. On reste littéralement sans voix à l'écoute de son « *Io di Roma il Giove sono* » ou son « *Cade il mondo* », presque caricatural dans sa ligne mélodique. Le couple secondaire mais non moins essentiel au mélange des registres de ce drame typiquement vénitien Narciso et Pallante, prétendants malheureux d'Agrippine, sont luxueusement interprétés par **Paul Figuier** pour le premier, voix d'airain, magnifiquement projeté, à l'amplitude plutôt rare dans cette typologie vocale, et par **Riccardo Novaro** pour le second, baryton-basse racé, avec une pointe d'espièglerie, au discours impeccablement limpide. Enfin, dans le rôle du serviteur Lesbos, **Vlad Crosman** joue son rôle sans faillir, et bien qu'il soit privé d'aria (comme initialement ce fut le cas pour Nireno dans *Giulio Cesare*), ses répliques font mouche et montre l'importance des récitatifs dans un drame qui, comme dans les opéras vénitiens du *Seicento*, est d'abord théâtre.

C'est justement ce sens du théâtre qui anime à chaque instant **Stéphane Fuget**, à la tête de ses **Épopées**. Il dirige sa phalange avec enthousiasme et un sens de la narration dramatique que peu de chefs maîtrisent à ce point. Si, ici et là, pointent quelques défauts d'intonation et de justesse chez certains instruments à vent notamment (les aléas du plein air), la proposition du chef reste passionnante aussi bien d'un point de vue dramatique que musical, préservant l'idéal des registres mêlés – une des définitions du baroque – propre à ce répertoire.

CRITIQUE, festival. BEAUNE, Cour des Hospices, le 26 juillet 2025. HAENDEL : Agrippina. A. Venditelli, A. Vieira Leite, P.-A. Bénos-Djian… Les Epopées, Stéphane Fuget (direction).

Crédit photographique (c) Ars Essentia

CRITIQUE CD, événement. Luigi De Donato : POLIFEMO. Haendel, Alberti, Bononcini, Cesti, Caldara, Schürer, Porpora. Collegium 1704 / Václav Luks, direction – 1 cd Accent, 2024.

Pour son premier récital solo, la basse italienne **Luigi De Donato** propose une superbe anthologie autour de la figure de Polyphème. Gravé par le label **Accent**, le programme, qui remporte notre **CLIC de CLASSIQUENEWS,** présente quelques pièces connues de Haendel encadrées d'une flopée de raretés toutes aussi passionnantes les unes que les autres qui donnent toute la mesure du talent exceptionnel du chanteur calabrais.

À la faveur d'une récente résurrection, à Bayreuth, puis reprise à Versailles, le *Polifemo* de Nicola Porpora, ce recueil original met en lumière les potentialités dramatiques du rival d'Acis, dans la célèbre histoire mythologique que l'on rencontre pour la première fois dans le chant IX de l'*Odyssée*, lorsqu'Ulysse et ses compagnons débarquent au pays des Cyclopes. On le retrouve également dans le livre XIII des *Métamorphoses* d'Ovide, creuset inépuisable des dramaturges et compositeurs d'opéras des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Si Polyphème est associé à la figure du monstre baroque par excellence, un géant anthropomorphe, fils du dieu des mers Poséidon, doté d'un seul œil central, sa nature bucolique – c'est aussi un berger – passe souvent au second plan.

C'est tout le mérite de cet album passionnant d'apporter de la nuance dans le portrait de ce personnage plus complexe qu'il n'y paraît. L'une des premières apparitions lyriques de Polyphème est dans la *Galatea* de Loreto Vittori (1639), l'une des plus belles *favole per musica*, avec l'*Orfeo* montéverdien, aux dires de Romain Rolland, qui attend encore une résurrection digne de ce nom. Si le personnage est surtout connu grâce à la sérénade de Haendel, *Aci, Glatea e Polifemo* (« superbe « *Sibillar gli angui d'Aletto* », aria reprise dans *Rinaldo*), qui ouvre et clôt le programme, avec le redoutable « *Fra l'ombre e gli orrori* », la basse italienne nous fait redécouvrir des compositions de contemporains du *Caro Sassone* : deux magnifiques extraits de la *Galatea* de Domenico Alberti, sur un livret du *poeta cesareo* Métastase, le premier, parfait exemple d'*aria di paragone* qui compare ses tourments aux ondulations des océans, tandis que le second, splendide *aria di sdegno*, donne toute la mesure de sa fureur. Les extraits du *Polifemo* de Bononcini, célèbre rival de Haendel, montre un Polyphème comique à souhait dans ses deux

arias au rythme plus enjoué. On ne peut, en outre, que louer le choix de Antonio Cesti, immense compositeur du *Seicento*, auteur prolifique d'opéras dans le goût vénitien, mais aussi de très nombreuses cantates, dont on peut découvrir ici *Amante gigante*, une merveille d'expressivité, dans sa concision même, dans laquelle le *recitar cantando*, forme musicale privilégiée du premier baroque, se mêle subtilement à un *cantar recitando* qui laisse poindre un chant mélodique sans jamais sacrifier l'intelligibilité du texte. Aux côtés de **Luigi De Donato**, les sopranos **Tereza Zimková** et **Pavla Radostová** concourent à la réussite magistrale de la pièce. L'autre rareté de l'album qui reprend le même livret de Métastase est la *Galatea* de Johann Georg Schürer, actif à Dresde, présente à travers deux superbes arias, « *Dalla spelonca uscite* », au style déjà galant, à la Graun, et le plus pathétique mais non moins véhément, aux graves caverneux, « *Se scordato il primo amore* », tandis que, précédent l'air conclusif du programme, l'autre rival important de Haendel, Nicola Porpora est présent à travers l'une des plus brillantes arias de son désormais célèbre *Polifemo*, « *M'accendi in sen col guardo* »

L'ensemble **Collegium 1704** est l'écrin idéal, de précision, de nuances, d'efficacité dramatique, dans l'accompagnement toujours équilibré, comme dans ses parties solistes (roborative et étourdissante *sinfonia in C major* de Caldara), dirigé avec une maîtrise et un naturel confondants par Václav Luks. Un disque bienvenu qui mérite tous les éloges.

CLASSIQUENEWS.COM

CRITIQUE CD. Luigi De Donato : POLIFEMO. Haendel, Alberti, Bononcini, Cesti, Caldara, Schürer, Porpora. Collegium 1704 / Václav Luks, direction – 1 cd Accent, 2024. **CLIC de CLASSIQUENEWS** été 2025

CRITIQUE, festival. BEAUNE, 42ème Festival International de Musique Baroque (Basilique Notre-Dame), le 20 juillet 2025. BACH : La Passion selon Saint-Jean. R. Van Mechelen, T. Král, L. Binon, A. Potter… A Nocte Temporis, Reinoud Van

Mechelen (direction)

Après avoir interprété la veille le rôle-titre de *Dardanus*, le chanteur belge Reinoud van Mechelen dirige la *Passion selon Saint-Jean* de J.S. Bach, tout en incarnant le rôle de l'Évangéliste. Une performance impressionnante qui prouve que le répertoire baroque, et plus encore ceux qui le défendent, échappent à toute catégorisation réductrice.

Malgré l'acoustique peu favorable de la Basilique où le son a parfois tendance à se disperser, on a pu assister ce 20 juillet à un concert de toute beauté, d'une grande homogénéité aussi bien des chœurs, en tous points admirables, que des différents solistes, qui rapprochent cette sublime partition d'un véritable drame en musique. Le jeune chef belge obtient de son ensemble ***A Nocte Temporis*** une grande lisibilité discursive qui rappelle à quel point cette musique, comme la plupart des musiques religieuses de l'époque, des passions en particulier, est marquée par le paradigme rhétorique. Dès le splendide et envoûtant chœur initial (« *Herr, unser Herrscher* »), une ferveur contenue s'installe, sans ostentation, favorisée par un effectif orchestral loin des phalanges pléthoriques de l'époque romantique ou du premier XXe siècle, et certainement plus conforme à ce qui se jouait à Leipzig, au moment de la création, trois cent un ans plus tôt.

On est émerveillé par la diction cristalline de **Reinoud Van Mechelen**, à la fois puissante et dense de pathétisme (ce qui l'oblige par moments à diriger dos à l'orchestre et d'une main droite alerte et précise). Les autres solistes sont tous remarquables, à commencer par le Jésus de **Tomáš Král** au timbre solidement charpenté et à la diction sans faille. Le ténor

américain **Robert Guetschell**, trop rare et pas toujours distribué à sa juste valeur, enchante dans ses différentes interventions (superbe « *Ach, mein Sinn* »). Une mention spéciale à l'alto vibrant, délicat et solide à la fois d'**Alex Potter**, un peu malmené dans la première partie, lorsque sa voix est en partie couverte par les hautbois, mais révèle toute son autorité souveraine en particulier dans le bouleversant « *Es ist vollbracht* », accompagné par la seule viole de gambe. Moins sollicité, le baryton **Tobias Berndt**, ne démérite pas, faisant preuve, comme ses acolytes, d'une parfaite élocution. Un léger bémol pour la soprano **Lore Binon** : la technique est là, solide et sans défaut, mais le timbre se révèle un peu vert, légèrement acide lorsqu'il est sollicité dans les aigus. Son premier air célèbre (« *Ich folge dir* »), accompagné par les deux *traversi* et le *continuo*, déploie ses vocalises avec une facilité déconcertante et dont le *tempo* moins allant choisi par le chef permet de mieux révéler l'affliction qui s'en dégage.

Le chœur de l'ensemble mérite tous les éloges, aussi bien dans les parties qui ponctuent le récit du drame (les véhéments « *Nicht diesen sondern Barrabas !* » ou « *Kreuzige, Kreuzige !* ») que dans la précision des fugues et bien sûr dans les nombreuses parties dramatiques qui culminent dans le dernier grand chœur « *Ruht wohl* », l'une des musiques les plus bouleversantes composée par le Cantor de Leipzig. Une réalisation exemplaire de la Saint-Jean que le festival de Beaune n'avait pas programmé depuis 2013.

CRITIQUE, festival. BEAUNE, Basilique Notre-Dame, le 20 juillet 2025. BACH : La Passion selon Saint-Jean. R. Van Mechelen, T. Král, L. Binon, A. Potter… A Nocte Temporis,

Reinoud Van Mechelen (direction). Crédit photographique (c) Ars Essentia

CRITIQUE, festival. BEAUNE, 42ème Festival International de Musique Baroque (Basilique Notre-Dame), le 19 juillet 2025. RAMEAU : Dardanus (en version concertante). R. van Mechelen, C. Poul, M. Perbost, T. Dolié… Les Ambassadeurs-La Grande Écurie, Emmanuel Resche-Caserta (direction)

Repliés dans la Collégiale Notre-Dame pour cause de potentiel mauvais temps, les chanteurs de cette production déjà donnée à Tourcoing et à Radio-

France en mars dernier, mais avec une équipe en partie renouvelée, ont livré à Beaune une interprétation superlative de cette version inédite *Dardanus*, la troisième tragédie lyrique de Jean-Philippe Rameau.

Tous, sans exception, ont impressionné par leur engagement dramatique, la qualité de leur diction et de leur présence scénique, malgré l'indigence d'un livret où il ne se passe pas grand-chose et qui cumule les poncifs de la tragédie lyrique, sans les qualités poétiques d'un Quinault, ni même d'un Pellegrin. *Exit* en partie le merveilleux de la version originale de 1739, le livret remanié se concentre davantage sur l'aspect tragique de l'intrigue, qui inspire à Rameau l'une des plus belles pages pour haute-contre du XVIIIe siècle, « *Lieux funestes* » – que Minkowski avait retenue dans son excellente, bien qu'hétéroclite, version de l'œuvre. Il s'agit en fait d'un état intermédiaire de l'opéra, celui d'avril 1744, avant la version définitive, orpheline de son prologue (trop long d'un point de vue dramaturgique) de 1760, qui s'appuie sur celle également remaniée de mai de la même année, retenue par György Vashegyi et Raphaël Pichon, tous deux en concert et au disque. L'œuvre est sans doute typiquement celle que l'on pourrait écouter les yeux fermés, tant la musique est constamment inspirée, très souvent géniale et la part impressionnante des parties instrumentales (ensorcelant tambourin du prologue, véhémentes tempêtes et grandiose chaconne) foisonnantes et somptueuses, montre à quel point Rameau pouvait être dubitatif sur la pertinence d'un genre qui n'a jamais vraiment été une caractéristique de l'idiosyncrasie française. *Dardanus* illustre la fameuse phrase de Saint-Évremond visant à définir ce qu'est l'opéra : « *Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décoration, est une sottise magnifique, mais toujours une sottise* ».

Mais **Emmanuel Resche-Caserta** a su, dès l'ouverture, capter admirablement le potentiel dramatique de la musique ramiste, faite de mille nuances qui sont autant de variations sur l'ondulation changeante des affects. Car le drame est dans la musique, plus que dans le texte. Les gestes du jeune chef, à la fois amples et d'une précision d'entomologiste, mettent en valeur une constante pulsation rythmique dont les différents interprètes réussissent à tirer parti.

Quand un livret est mauvais et qu'il est sauvé par une musique superlative, il faut l'incarner comme s'il était bon. Voilà ce qu'ont compris tous les chanteurs qui incarnent les différents personnages, avec un saut qualitatif indéniable par rapport au concert de mars dernier. Dans le rôle-titre, **Reinoud Van Mechelen** prouve qu'il est sans conteste le meilleur haute-contre à la française. Bouleversant de bout en bout, sa diction impeccable est au service d'un chant pathétique qui fait mouche à tous les coups. Dans les récits, assez rares, comme dans les formes closes (outre le « *Lieux funestes* », son « *Ingrate, il vous adore* » est proprement bouleversant), la qualité de son chant atteint des sommets d'expressivité. **Camille Poul** (qui remplace Emmanuelle de Negri…) campe – après celui de l'Amour du prologue, le rôle tragique d'Iphise avec un panache sidérant, une aisance d'autant plus impressionnante qu'une seule journée de répétitions a précédé le concert. Son chant est d'une noblesse rare et donne l'impression de faire découvrir ce que le texte de Le Clerc de la Bruère avait de non-dit, comme la révélation d'une aposiopèse dramatique. **Marie Perbost**, déjà présente à Paris, incarne le double rôle de Vénus et d'une Phrygienne, au timbre charnu et d'une grande précision rythmique, tandis que l'Anténor de **Thomas Dolié** surpasse aisément le chant désordonné d'**Edwin Fardini,** par le contrôle sans faille de son émission (les graves sont magnifiques) et une déclamation qui est un modèle du genre. Enfin, bénéficiant de l'expérience du concert tourquennois et parisien, **Stephan MacLeod** est un Teucer et un Ismenor remarquables, même si l'on eût souhaité plus de noirceur dans

le chant pour être plus en phase avec la haine que le premier inspire.

Comme toujours, le **Chœur de chambre de Namur** excelle aussi bien dans les passages plus festifs de célébration, propres à la tragédie lyrique, que dans ceux plus populaires, l'une des révélations de cette version inédite, marquée par une incroyable et rare opulence de l'orchestre. Pour le théâtre, on repassera, pour la musique, cette soirée bourguignonne est à marquer d'une pierre blanche.

_____

CRITIQUE, festival. BEAUNE, Festival International de Musique Baroque, le 19 juillet 2025. RAMEAU : Dardanus (en version concertante). R. van Mechelen, C. Poul, M. Perbost, T. Dolié… Les Ambassadeurs-La Grande Écurie, Emmanuel Resche-Caserta (direction). Crédit photo. © Gérard Philippe

---

CRITIQUE, opéra. VENISE, Teatro La Fenice, le 16 mai 2025. VERDI : Attila. M. Pertusi, A. Bartoli, V.

Stoyanov… Leo Muscato / Sebastiano Rolli

Une nouvelle production de l'*Attila* de Giuseppe Verdi à Venise, au sublime Teatro La Fenice, dans une mise en scène qui évite les audaces d'une transposition et se met au service de la partition. Distribution de haute tenue dominée par la prodigieuse Odabella d'Anastasia Bartoli.

L'un des premiers chefs-d'œuvre de l'opéra patriotique verdien, *Attila*, inspiré d'un drame allemand, consolide surtout la typologie des personnages du compositeur parmesan en offrant l'un des plus beaux rôles de basse, tandis que Odabella, véritable protagoniste de l'œuvre, se révèle être une soprano dramatique plus puissante, plus virtuose et à l'ambitus vocal encore plus étendu que chez Abigaille. Nouvelle Judith, elle feint d'être éprise du roi des Huns pour assouvir personnellement sa vengeance et s'adonner enfin à un Foresto qui se croyait trahi. Les personnages sont rapidement esquissés, l'œuvre étant l'une des plus brèves du compositeur, et on ressent l'urgence de Verdi dans un contexte politiquement chaotique : donné dans une Venise occupée par les Autrichiens, ce neuvième opus ne pouvait que fortement résonner auprès du public de 1846, à la veille de la deuxième guerre d'indépendance.

179 ans plus tard, une même ferveur a saisi le public vénitien et à juste titre. **Leo Muscato** ne cherche ni à surprendre, ni à déranger ; sa lecture reste fidèle à la partition et au déroulement de l'intrigue, fidèle en cela aux directives de Verdi lui-même qui attachait une grande importance à l'atmosphère sombre du drame. Sur le plateau, celle-ci est

surtout rendue par un subtil jeu de lumières, intelligemment orchestré par **Alessandro Verazzi**, jouant sur les ombres chinoises qui se détachent des branches d'arbres plantées verticalement et qui évoquent tout à la fois une forêt et les joncs de la lagune vénitienne où la ville allait être érigée après la destruction d'Aquilée par Attila. Les décors sobres, minimalistes de **Federica Paolini** mettent d'autant mieux en valeur les somptueux costumes à la fois réalistes et stylisés de **Silvia Aymonino** qui permettent de bien identifier les différents personnages et les forces en présence. Hasard du calendrier, on y voit le pape Léon 1er, l'un des modèles déclarés de l'actuel Léon XIV pour avoir arrêté Attila dans sa volonté de poursuivre ses destructions dans la péninsule.

La distribution réunie pour cette nouvelle production (la dernière remonte à 2016) est de très haute facture. Si **Michele Pertusi**, que l'on a vu récemment à Lyon dans la *Force du destin*, a la voix un peu tremblotante, sa présence scénique, la beauté de son timbre et la noblesse du chant (splendide « *Mentre gonfiarsi l'anima* ») en font toujours l'une des meilleures basses verdiennes du moment, capable d'une grande palette expressive oscillant entre la férocité, le lyrisme amoureux et le seuil de la folie. Le baryton bulgare **Vladimir Stoyanov** campe un remarquable Ezio, plein de fougue dans son célèbre « *Avrai tu l'universo / Resti l'Italia a me* » du prologue ou dans le « *È gettata la mia sorte* » du troisième acte. **Antonio Poli** est un ténor racé dans le rôle dramatiquement riche de Foresto, tandis que l'autre ténor Uldino a les traits et la belle voix limpide d'**Andrea Schifaudo**. Le pape Léon, qui apparaît sporadiquement mais constitue un élément essentiel du drame, est impeccablement interprété par la basse **Francesco Milanese**, hiératique à souhait et impérial dans ses invocations solennelles qui scellent positivement le sort de l'Italie. Mais la grande triomphatrice de la soirée est l'exceptionnelle Odabella de **Anastasia Bartoli** à l'abattage impressionnant, passant avec une aisance stupéfiante de la bravoure héroïque (« *Allor che i*

forti corrono » du prologue qui lui vaut aussitôt l'admiration d'Attila) au lyrisme le plus chaleureux (comme dans l'air intimiste qui ouvre le premier acte, « *Oh, nel fuggente nuvolo* »). Si son chant manque parfois de subtilité et de délicatesse, notamment dans le registre aigu, il est en réalité conforme à l'*ethos* du personnage voulu par Verdi.

Une mention spéciale pour les **Chœurs du Teatro La Fenice**, personnage à part entière du drame, et plus encore de l'**Orchestre du Teatro La Fenice** dirigé de main de maître par **Sebastiano Rolli** qui, malgré les faiblesses dramaturgiques de l'œuvre, a su pleinement exploiter la puissance théâtrale de la phalange vénitienne dans une partition riche en scènes grandioses.

CRITIQUE, opéra. VENISE, Teatro La Fenice, le 16 mai 2025. VERDI : Attila. M. Pertusi, A. Bartoli, V. Stoyanov… Leo Muscato / Sebastiano Rolli

---

CRITIQUE, opéras. ROME, Teatro dell'Opera, le 29

avril 2025. PUCCINI : Suor Angelica / DALLAPICCOLA : Il Prigionero. Calixto Bieito / Michele Mariotti

Un diptyque audacieux mais pertinent vient clore un passionnant projet en hommage au centenaire de Giacomo Puccini. Pour sa première collaboration avec l'Opéra de Rome, Calixte Bieito convainc à moitié, heureusement soutenu par un Michele Mariotti sans faille et une distribution exaltante.

Après *Il Tabarro/Barbe-bleue* et *Gianni Schicchi/L'heure espagnole*, ***Suor Angelica***, associé à une autre œuvre célèbre du XXe siècle, ***Il prigioniero***, opéra en un prologue et un acte de **Luigi Dallapiccola** (auteur également du livret), vient clore ce « triptyque recomposé », commencé en 2023 en collaboration avec le Festival Puccini de Torre del Lago. Couplage sans doute inattendu mais non moins judicieux, qui met en parallèle les thèmes communs comme l'enfermement, l'écrasement de l'individu, la relation mère/fils, le poids de l'église, ou encore l'espérance illusoire, et qui donne l'occasion de célébrer les cinquante ans de la disparition du compositeur d'*Ulisse*. Un sujet original pour le premier, saturé d'inspirations littéraires pour le second (Villiers de l'Isle-Adam, Charles de Coster, Victor Hugo).

Mal aimé parmi les trois opus du *Trittico*, mais le préféré de Puccini, *Suor Angelica* connut sa création européenne dans ce même Teatro Costanzi en 1919, après l'échec de la création

new-yorkaise un an auparavant. Les précédentes réalisations de **Calixte Bieito** nous avaient passablement déçu, voire agacé (comme son désastreux *Eliogabalo* de Cavalli à Zurich par exemple). Ici le metteur en scène catalan s'est assagi, même s'il peine à convaincre, surtout chez Puccini, dont lui échappe totalement (et volontairement) la dimension spirituelle à laquelle il privilégie le soubassement politique et dont la direction d'acteurs paraît parfois brouillonne. Sur scène, les décors d'**Anna Kirsch** représentent le couvent avec sobriété : une cage aux larges bandes noires, avec en son centre un riant jardin de fleurs sauvages qui évoque l'atmosphère carcérale, d'emblée dépeinte par la sœur zélatrice (excellente **Irene Savignano**) distribuant reproches et punitions aux novices qui se contentent de petits plaisirs, comme caresser un petit agneau, ainsi que le raconte sœur Genovieffa impeccablement incarnée par **Laura Cherici**. Rôles secondaires mais essentiels pour dépeindre ce sentiment d'oppression qui conduit certaines à des agissements compulsifs, voire hystériques alors que la plupart sont sereines et résignées, dans un univers où l'expression de soi est impensable (et dont rend compte la sobriété des costumes couleur chair de **Ingo Krügler**).

Opéra exclusivement féminin, Bieito fait pourtant intervenir un homme sur une civière que l'on voit ensuite le visage en sang ; on apprend qu'il s'agit de Mattia Olivieri, protagoniste du *Prigioniero*. Pourquoi ? Mystère. Ajout également inutile et gratuit, lorsqu'une sœur ressent les douleurs de la maternité et perd son sang, au moment où l'on apprend la maternité de Sœur Angélique, ou quand la mère supérieure agresse sexuellement l'héroïne. Plus intéressante est l'idée de la rencontre entre la tante princesse et sa nièce, non au parloir mais en plein air au su et au vu de toutes. Bieito en fait une bourgeoise fragile, humaine et intéressée. La prestation de **Marie-Nicole Lemieux**, qui domine sans conteste toute la distribution, est bouleversante : son chant révèle la densité dramatique de chaque mot,

magnifiquement déclamé et ciselé. Du très grand art. Dans le rôle-titre, **Corinne Winter** déploie un éventail d'émotions tout à fait convaincant, même si l'on eût préféré plus de retenue et moins d'uniformité dans le célèbre « *Senza mamma* ». Dans la fosse, **Michele Mariotti**conduit les forces de l'Orchestre de l'Opéra de Rome avec plus de légèreté qu'à l'accoutumée, rendant le drame plus bouleversant encore par une attention constante aux affects des personnages.

Avec *Il prigioniero*, composé par Dallapiccola entre 1944 et 1948, l'on passe du couvent aux geôles de l'Inquisition espagnole de la seconde moitié du XVIe siècle. Mais comme pour *Suor Angelica*, dont l'action est censée se dérouler à la fin du XVIIe siècle, rien ne laisse transparaître un quelconque ancrage temporel ; le drame qui s'y déroule ayant une valeur universelle et paradigmatique des dictatures qui ont dévasté l'Europe. Sur scène, le champ de fleur se soulève pour laisser place à un plafond lumineux qui contraste avec la noirceur oppressante du lieu et avec la blancheur immaculée du costume de la mère – curieusement grimée en chanteuse pop –, superbement interprétée par **Ángeles Blancas** qui irradie littéralement le prologue dans une page d'une puissance expressive impressionnante, notamment lorsqu'elle voit en songe l'image de Philippe II d'Espagne se transformer en image funèbre. **Mattia Olivieri** est impeccable dans le rôle-titre, réalisant un véritable tour de force dans l'incarnation du personnage, de ses douleurs, de sa nudité physique et morale, et dans l'expression de ses désirs déçus ; performance également remarquable que celle de **John Daszak** dans le double rôle, selon les indications du compositeur, du geôlier et du grand inquisiteur. Si les deux prêtres qui s'embrassent est une fois de plus à mettre au compte des lubies du metteur en scène, plus mémorable est la scène finale, lorsque le plafond se rabaisse au moment où le prisonnier descend seul vers les profondeurs de l'abîme.

Moins à l'aise que dans Puccini, **Michele Mariotti** dirige avec

brio et une grande force de conviction cette partition redoutable qui introduisit le dodécaphonisme en Italie et que les romains n’avaient pas entendue depuis 1964.

_____

CRITIQUE, opéras. ROMA, Teatro dell’Opera, le 29 avril 2025. PUCCINI : Suor Angelica / DALLAPICCOLA : Il Prigionero. Calixto Bieito / Michele Mariotti *Suor Angelica* : Corinne Winters (Suor Angelica), Marie-Nicole Lemieux (La zia principessa), Annunziata Vestri (La Badessa), Irene Savignano (La suora zelatrice), Carlotta Vecchi (La maestra delle novizie), Laura Cherici (Suor Genovieffa), Jessica Ricci (Suor Osmina/La novizia), Ilaria Sicignano (Suor Dolcina), Maria Elena Pepi (La suora infermiera), Marianna Mappa (Prima cercatrice), Claudia Ferneti (Seconda cercatrice), Sofia Barbashova (Prima conversa), Caterina D’Angelo (Seconda conversa). *Il prigioniero* : Ángeles Blancas (La madre), Mattia Olivieri (Il prigioniero), John Daszak (Il carceriere/ Il grande inquisitore), Nicola Straniero (Primo sacerdote), Arturo Espinosa (Secondo sacerdote), Calixto Bieito (mise en scène), Anna Kirsch (décors), Ingo Krügler (costumes), Michael Bauer (lumières), Ciro Visco (maître du chœur), Orchestre et Chœur du Théâtre de l’opéra de Rome, Michele Mariotti (Direction). Crédit photographique © Fabrizio Sansoni

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 27 avril 2025. FILIDEI : Il Nome della rosa. K. Linday, L. Meachem, D. Barcellona, C. Vistoli… Damiano Michieletto (mise en scène) / Ingo Metzmacher (direction)

Voilà une création qui fera date. Pour son troisième *opus* lyrique, Francesco Filidei a frappé fort, grâce à un sens du théâtre hors-pair, une lecture hallucinée de Damiano Michieletto, et une distribution superlative. Après Jean-Jacques Anaud au cinéma, Filidei transpose magistralement sur la scène lyrique le célèbre roman « *Le nom de la rose* » (« *Il Nome della rosa* ») d'Umberto Eco.

Écrit par le compositeur *et alii*, le livret est à l'image du roman : foisonnant, plurilingue (latin – sans doute un peu trop – italien, français, espagnol, allemand, hébreux, grec et latin macaronique), qui mêle habilement la stase d'une *disputatio* philosophique dont Eco se délectait (l'hérésie dolcinienne, la pauvreté du Christ entre les bleus franciscains et les rouges dominicains, la réflexion sémiologique qui se déploie entre jeux linguistiques et miroirs réfléchissants), et les péripéties d'une intrigue

policière (la recherche d'un livre interdit, probablement jamais écrit, le second livre sur le rire de la *Poétique* d'Aristote, et dont les pages ont été empoisonnées, la succession des cadavres dans des vitrines qui rappellent les planches anatomiques), magnifiée par le génie théâtral de **Damiano Michieletto**. Transparaît également le goût de l'écrivain pour la numérologie (l'action se déroule ainsi en sept jours, trois pour le premier acte, quatre pour le second, sept comme les sept trompettes de l'Apocalypse, et vingt-quatre scènes), pour l'énumération, souvenir de Borges (livres et pierres se succèdent dans des listes interminables sur une même cellule mélodique *alla* Philip Glass au point d'en devenir hypnotiques).

Le foisonnement du livret semble être paradoxalement un obstacle au compositeur qui peine parfois à maintenir la tension narrative durant les près de trois heures que dure le spectacle. La musique cultive le mélange des registres, colle au plus près de la prosodie des mots quitte à les déstructurer dans leur articulation même, et rend hommage à la tradition italienne en préservant les formes closes, comme l'air de Abbone (« *Adelmo da Otranto* », homorythmique et martelé, ou celui de Adso, au moment de l'apparition de la Vierge, « *Sub tuum praesidium* »), mais en faisant aussi écho à la tradition grégorienne et aux compositions madrigalesques. Sur scène, une paroi trapézoïdale figurant l'architecture de l'abbaye en haut de laquelle chante le chœur des moines en train de prier (mais on devine qu'ils lisent en réalité le roman), tandis que des voiles blancs figurent la célèbre bibliothèque octogonale, image labyrinthique suspendue à des néons qui changent tour à tour de couleur, au gré des scènes (du vert au rouge sang : magnifiques lumières de **Fabio Barettin**).

En son centre une immense croix qui prendra feu à la fin, tandis que les voiles tomberont un à un à terre. Si le livret reste fidèle au roman, il est inévitablement autre, par la réduction rendue théâtralement nécessaire de la source ;

ainsi, l'histoire tourne surtout autour de la figure d'Adso (excellemment interprété *en travesti* par **Kate Lindsay**), dont la stupeur est rendue visuellement (*ut pictura poïesis*) par la prodigieuse animation du bas-relief de la basilique de Moissac d'où sortent des dizaines de corps dénudés dansant avec lascivité et symbolisant la résurrection de la chair, tandis que le chœur chante l'Apocalypse de Jean, stupeur aussi devant l'intelligence de son maître qu'il peine à suivre, stupeur devant l'amour anonyme qui s'offre à lui et qui aboutit à l'apothéose de la sublime scène finale à laquelle fait écho le souvenir d'Adso vieillissant dont la voix est rendue par un chœur *in absentia*. Le roman revit par la musique, mais aussi par le pouvoir de l'image : le compositeur et son metteur en scène traduisent sur scène l'une des figures récurrentes du roman, l'ekphrasis et son infini pouvoir de séduction ; l'apparition de la Vierge de Van Eyck dans les bras de laquelle vient se placer Adso en lieu et place de l'enfant Jésus, la matérialisation d'une miniature et d'un bestiaire fantastique, ou encore les scorpions qui serpentent sur un mur blanc infligeant au bibliothécaire Malachie le poison mortel, autant de scènes qui resteront longtemps gravées dans les mémoires, et dont on louera les merveilleux décors de **Paolo Fantin** et les splendides costumes de **Carla Teti**.



La distribution ne mérite que des éloges. Outre Adso, le Guglielmo du baryton **Lucas Meachem** remplit parfaitement son rôle, même s'il semble légèrement en retrait (un choix du compositeur) et que son italien pourrait être perfectible. **Gianluca Buratto** campe un impressionnant Jorge da Burgos, gardien des secrets de la bibliothèque et réfractaire au rire, qui allie à une voix caverneuse une présence électrisante, auquel répond, dans un autre registre, une méconnaissable mais tout aussi efficace **Daniella Barcellona** en Bernardo Gui, implacable inquisiteur. Saluons également les performances du Salvatore de **Roberto Frontali**, une des plus heureuses créations romanesques de Eco, ou la stupéfiante virtuosité, à travers un ambitus vocal rarement atteint, de **Carlo Vistoli**, campant un tourmenté et prodigieux Berengario. Excellent **Owen Willetts** dans le rôle du perfide Malachie ; les autres rôles secondaires, tous tenus par des artistes du chœur de la Scala ne déméritent guère et on louera justement la performance des chœurs très souvent sollicités et fort bien dirigés par **Bruno Casoni**.

Dans la fosse, la direction roborative de **Ingo Metzmacher** est d'une précision d'enlumineur et sait mettre en valeur l'extraordinaire opulence orchestrale de la partition qui contraste avec l'accompagnement des interventions vocales, plus sobres, mais tout aussi théâtralement efficace. Étaient présents la famille du romancier et la fine fleur de la musique italienne contemporaine (Salvatore Sciarrino, Fabio Vacchi, Silvia Colasanti, Luca Francesconi). À la fin de cette soirée historique, douze minutes d'applaudissements ont ovationné cet opéra proprement visionnaire. Il faudra attendre cependant 2028 pour que le public parisien puisse découvrir l'œuvre qui sera chantée en français et présentée à l'opéra Bastille…

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 27 avril 2025. FILIDEI : Il Nome della rosa. Kate Linsey (Adso de Melk), Lucas Meachem (Guglielmo da Baskerville), Katrina Galka (La Ragazza del Villaggio/Statua della Vergine), Gianluca Buratto (Jorge da Burgos), Daniella Barcellona (Bernardo Gui), Fabrizio Beggi (Abbone da Fossanova), Roberto Frontali (Salvatore), Giorgio Berrugi (Remigio da Varagine), Owen Willets (Malachia), Paolo Antognetti (Severino da Sant'Emmerano), Carlo Vistoli (Berengario da Arundel / Adelmo da Otranto), Leonardo Cortellazzi (Venanzio / Alborca), Adrien Mathonay (Un cuciniere / girolamo vescovo di Caffa), Cecilia Bernini (Ubertino da Casale), Flavio d'Ambra (Michele da Cesena), Ramtin Ghazavi (Cardinal Bertrando), Alessandro Senes (Jean d'Anneaux), Voce di Adso da vecchio (Coro di ballerini), Damiano Michieletto (mise en scène), Paolo Fantin (décors), Carla Teti (costumes), Fabio Barettin (lumières), Mattia Palma (dramaturgie), Erika Rombaldoni (Chorégraphie), Orchestre et

Chœur du Théâtre de la Scala, Ingo Metzmacher (Direction). Crédit photographique © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala

VIDEO : Trailer de « *Il Nome della rosa* » de Francesco Filidei au Teatro alla Scala

---

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 29 mars 2025. GASSMANN : L'Opera seria. P. Spagnoli, J. Fuchs, M. Olivieri… Laurent Pelly / Christophe Rousset

Un chef-d'œuvre hilarant, redécouvert il y a trente ans par René Jacobs, fait son entrée au répertoire du Teatro alla Scala sous l'initiative de Dominique Meyer qui l'avait programmé au TCE en 2003. Une distribution de très haut vol, une direction électrisante et une mise en scène fidèle au livret, mais un poil trop sage.

Le livret de ***L'Opera seria***, écrit par **Ranieri de' Calzabigi** (l'un des réformateurs de l'opéra avec Gluck…), et mis en musique par **Florian Leopold Gassmann**, est un bijou de 1769 qui se présente comme l'illustration lyrique du théâtre à la mode de Benedetto Marcello, pamphlet féroce contre les travers de l'opéra, la vanité des castrats et divas, les caprices des poètes et compositeurs. Une fascinante mise en abyme contant la préparation catastrophique d'un *opera seria* qui, après avoir été houleusement déchiffré au deuxième acte, sera en partie seulement représenté au troisième, interrompu par les sifflets du public et la fuite de l'imprésario avec la caisse. Si *L'opera seria* est le chef-d'œuvre du genre méta-opéra, d'autres exemples, moins développés, avaient déjà fait leurs preuves au début du XVIIIe siècle (*La Dirindina* de Gigli et Scarlatti en 1715 ; *L'impresario delle Canarie* de Métastase et Sarro en 1724), et la formule perdure jusqu'au XXIe siècle, puisque à la Scala, en 2017, la création du dernier opéra de Salvatore Sciarrino *Ti vedo, ti sento, mi perdo* mettait en scène un compositeur débattant avec un poète, pendant les répétitions d'une cantate de Stradella ; on y trouvait un musicien, une cantatrice, des serviteurs au nom tout aussi grotesque, qui attendaient vainement l'arrivée du maître censé apporté l'air final. Chez Gassmann, le poète Delirio, le maître de chapelle Sospiro, l'imprésario Fallito (« *Ruiné* ») se battent contre les caprices de Stonatrilla (« *Détonante* »), Smorfiosa (« *Mijaurée* ») et Porporina, les bien-nommées, tandis que Ritornello, un castrat à la voix de ténor en fait des caisses pour plaire à la *primadonna*. Voilà du pain béni pour un metteur en scène, Martinoty en 1994 y avait excellé.

Laurent Pelly y imprime à sont tour sa marque, mélange d'ironie et d'élégance, toujours fidèle à l'esprit de l'œuvre : sur scène, des portes blanches se détachent d'un fond noir, nous sommes dans l'appartement de l'imprésario, les très beaux costumes imaginés par le metteur en scène lui-même nous plongent d'emblée dans ce XVIIIe siècle réformateur, tandis que dans le deuxième acte, le même décor légèrement pivoté

illustre une galerie élégante mais froide de ce même appartement. La dimension méta-théâtrale et spéculative des deux premiers actes, ainsi que les nombreuses références aux conventions de l'opéra, atténuent leur efficacité dramaturgique qu'une pointe de folie supplémentaire aurait exaltée davantage. Dans le troisième acte, l'exotisme de l'opéra est superbement rendu, dans les tons bleu-gris qui donnent l'impression d'une esquisse de décor à la fois fragile et poétique, (superbes créations avec éléphant, palanquin et tentes ad hoc de **Massimo Troncanetti**), magnifié en outre par les lumières diaphanes de **Marco Giusti.** Le décor finit par s'écrouler, tandis que les interprètes et danseurs (chorégraphie hilarante de **Lionel Hoche**) tentent vainement de faire illusion. C'est sans doute le moment le plus drôle de l'opéra, et on regrettera d'autant plus les coupures (notamment le public qui doit siffler l'échec de la représentation) qui – ironie du sort – semblent répondre aux critiques de Fallito lui-même… trouvant l'opéra trop long !

La distribution réunie sur scène mérite tous les éloges, à commencer par le Fallito de **Pietro Spagnoli** (qui chantait Delirio dans la version Jacobs). Diction impeccable aidant, il se démène comme un diable pour faire entendre raison à ses employés, l'excellent Delirio de **Mattia Olivieri**, baryton racé et acteur hors pair, et le génial Sospiro de **Giovanni Sala**, peu habitué à ce répertoire ancien, mais qui se fond littéralement dans le jeu, chacune de ses interventions faisant mouche. Parmi les chanteuses, **Julie Fuchs** – qui reviendra en fin de saison dans *La Fille du régiment* (à nouveau dirigé par Laurent Pelly) – triomphe en Stonatrilla, à qui échoit les airs les plus virtuoses et les plus exigeants ; si **Serena Gamberona** est un peu en retrait dans son incarnation de Porporina (son air « *Più non si trovano* », parodie de *L'Olimpiad*e de Métastase mériterait plus d'engagement), **Andrea Caroll** campe une Smorfiosa pleine de justesse, à la voix brillante et toujours impeccablement projetée. Une mention spéciale pour le Ritornello de **Josh Lovell** ; censé incarné un

castrat, il est un ténor qui chante constamment dans le registre aigu, et s'il ne peut faire oublier la prestation mémorable de **Jeffrey Francis**, il est impayable dans son jeu constamment parodique qui éclate dans son air de bravoure au début du 3e acte (un peu gâché par les pitreries parasites des danseurs l'accompagnant : la *star* c'est lui, inutile d'attirer l'œil ailleurs). Excellente prestation de Alessio Arduino en Passagallo, tandis que les trois mères trouvent en **Alberto Allegrezza** (Bragherona), impériale et surpassant même vocalement ses rivales, **Filippo Mineccia** (Caverna) et **Lawrence Zazzo** (Befana) de luxueux interprètes.

Dans la fosse, **Christophe Rousset** dirige les forces de ses **Talens lyriques**, renforcées par quelques musiciens du Teatro alla Scala, avec une précision roborative – une gageure dans une salle aussi vaste –, et un amour communicatif pour ce répertoire qui prouve que même la parodie de l'opéra, quand elle conjugue un excellent livret et une musique brillante, est affaire sérieuse.

Critique, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 29 mars 2025. GASSMANN : L'Opera seria. P. Spagnoli, J. Fuchs, M. Olivieri… Laurent Pelly / Christophe Rousset

VIDEO : Trailer de *L'Opera seria* de Vittorio Gassmann selon Laurent Pelly au Teatro alla Scala