Compte-rendu critique. Oratorio. DIJON, ALIOTTI, Il trionfo della morte, 15 novembre 2019. Orchestre Les Traversées baroques, Étienne Meyer.



Compte-rendu critique. Oratorio. DIJON, ALIOTTI, Il trionfo della morte, 15 novembre 2019. Orchestre Les Traversées baroques, Étienne Meyer. L'exhumation et le succès exceptionnel de deux oratorios de Falvetti avaient révélé la richesse de la musique méridionale italienne du 17e siècle. **Bonaventura Aliotti** l'avait pourtant précédé lorsque Gabriel Garrido avait donné et gravé Il Sansone en 2001. Compositeur palermitain, élève de Giovanni Battista Fasolo, Aliotti fut actif à Padoue, Venise et Ferrare, où il donna ce Trionfo della Morte per il peccato d'Adamo, sans doute le plus fascinant de ses quatre oratorios (sur les onze qu'il composa) parvenus jusqu'à nous. Les liens entre l'oratorio et l'opéra, entre les sujets sacrés et profanes, fréquents en

ce 17e siècle finissant (l'œuvre fut représentée à Ferrare en 1677), trouvent une très belle illustration dans cet opus d'une densité et d'une richesse musicale en tous points exceptionnelles. À partir du célèbre sujet biblique, tiré du Livre de la Genèse (mais les oratorios sur le « premier homme », faisant en outre la part belle au personnage d'Ève, ne sont pas si légion au 17e siècle), et grâce à l'ajout des

personnages allégoriques de la Raison, de la Passion et de la Mort, Aliotti construit un dialogue rhétorique, un sermon en musique dans la pure tradition édifiante de la Contre-Réforme.

Redécouverte majeure d'un chef-d'œuvre de l'oratorio italien dans une interprétation de très grande classe.

La Morte brillamment ressuscitée

L'originalité de cette pièce fascinante, eu égard aux œuvres du mitan du siècle, tient à la part importante accordée aux airs, à la fois brefs et d'une grande variété, aux da capo concis, qui investissent la fonction persuasive du drame, là où elle était jadis dévolue aux récitatifs, ici relativement circonscrits. Le nombre également important des chœurs (des démons, des vertus, des anges) souligne la richesse musicale de l'œuvre, sans temps morts et d'une qualité toujours constante. On relèvera, outre une sinfonia en deux temps s'achevant sur un admirable motif fugué, le sublime duo entre Adam et Ève (« Che vaghezza / Che bellezza »), le très beau duo entre la Passion et la Mort (« Che cerchi »), l'aria en stile concitato de Lucifer (« Furie terribili ») et l'extraordinaire chœur des démons (« Furie feroci ») qui conclut la première partie.

Plus brève, la seconde partie s'ouvre par un martial duo entre la Mort et la Passion (« Al suon di più trombe »), reflet

spéculaire du duo de la première partie, laissant ensuite la place à la très sensuelle et pathétique intervention d'Ève (« Quel nume »), qui nous offre, après un bref récitatif, le plus sublime des lamenti, sommet de toute la partition (« Discioglietevi / Dileguatevi »), dont le chromatisme envoûtant a plongé le public de l'Auditorium dans une extase berninienne. Le niveau d'excellence se maintient dans les dernières formes closes (la superbe aria d'Ève avec basson obligé (« Prendi, o mio conforto »), le chœur des Anges (« Cadesti, oh Dio »), ou encore l'aria de Dieu (« Eva tentò ») à l'accompagnement instrumental d'un grand raffinement et le magnifique chœur (« Pietà, numi amorosi »), précédant le Tutti final.

La distribution réunie pour défendre ce chef-d'œuvre mérite tous les éloges. À commencer par Lucía Martín Cartón qui a remplacé au dernier moment une Capucine Keller souffrante (et nous a privé d'une mise en espace avec costumes initialement prévue). Son timbre cristallin, à la fois pur et très sonore, sert admirablement le rôle le plus riche et le plus lyrique de toute la partition. Vincent Bouchot campe un Adam volontaire, à la fois amant et résigné, d'une grande justesse d'interprétation pour évoquer la gamme complexe des affects liés au personnage. Si Anne Magouët trahit une prononciation un peu moins idiomatique de l'italien, sa belle voix ample de mezzo incarne parfaitement et avec autorité la figure rhétoriquement essentielle de la Raison. La voix caverneuse de Renaud Delaigue réussit le tour de force d'interpréter trois rôles en prenant soin de les distinguer vocalement (timbre plus sombre et hiératique pour Lucifer, plus mielleux et sensuel pour la Passion, plus raffiné et imposant pour Dieu). Voix admirable et magnifiquement projetée et diction impeccable qui forcent le respect.
Quant à la Mort de Paulin Büdgen, sa voix flûtée fait merveille pour décrire son discours sournois et ses fielleuses tractations avec Lucifer. À la tête de son ensemble Les traversées baroques, Étienne Meyer, qui a réalisé avec Judith

Pacquier, la transcription de la partition, défend l'œuvre avec la précision d'un entomologiste et la passion du défricheur ; sa direction distille le sentiment du travail bien fait et celui, enthousiasmant, d'avoir révélé un diamant brut, poli par un travail collectif de toute beauté.

_____

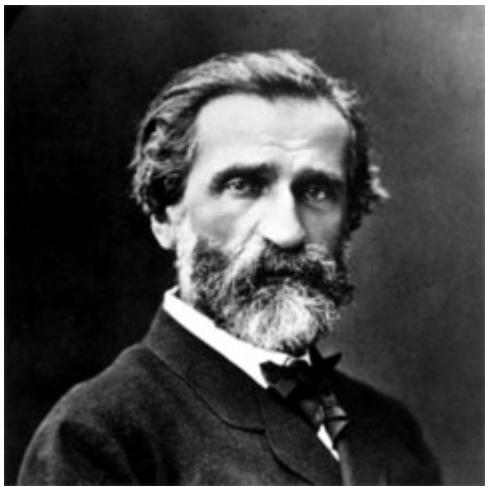
Compte-rendu. Dijon, Auditorium, Aliotti, Il trionfo della morte, 15 novembre 2019. Vincent Bouchot (Adam), Lucía Martín Cartón (Ève), Anne Magouët (Ragione), Renaud Delaigue (Senso, Lucifer, Iddio), Paulin Bündgen (Morte), Orchestre Les Traversées baroques, Étienne Meyer (direction).

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 6 nov 2019. VERDI : Ernani. F. Meli… Orch et chœur de l'opéra de Lyon, Daniele Rustioni

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 6 nov 2019. VERDI : Ernani. F. Meli… Orch et chœur de l'opéra de Lyon, Daniele Rustioni. Avant une production scénique très attendue de ***Rigoletto*** en mars prochain (2020), le cycle Verdi se poursuit

avec un Ernani en version de concert de très haute volée. La direction de **Daniele Rustioni** fait encore mouche face à une distribution dominée par un exceptionnel **Francesco Meli**.

Lyon fait rugir le lion de Castille



Opéra éminemment politique au sein de la production de jeunesse de Verdi (c'est son cinquième opus après le succès en demi-teintes des Lombardi), Ernani réunit pour la première fois de façon claire (Nabucco mis à part) la typologie vocale verdienne désormais topique : un ténor, une soprano dramatique, un baryton à l'ample ambitus et une basse d'exception. La distribution réunie ici remplit presque toutes ses promesses.
Dans le rôle-titre, le ténor **Francesco Meli** éblouit par un timbre clair, magnifiquement projeté, une diction impeccable, dès son air d'entrée (« Oh tu, che l'alma adora »), et se démarque largement dans les nombreux ensembles. Son interprétation, toujours attentive aux mille nuances du texte, jamais ne tombe dans la caricature du ténor belcantiste qui sacrifie l'expressivité du chant au profit d'une virtuosité gratuite. Les mêmes qualités se retrouvent dans le Silva de **Roberto Tagliavini**, chanteur racé, timbre de bronze d'une

grande noblesse qui, sans avoir l'âge du personnage, sert admirablement l'un des plus beaux rôles verdiens des « années de galère », et sans doute l'un des plus complexes de cette partition inégale mais souvent fascinante. Son dernier air dans lequel il reste sourd aux prières de sa victime (« Solingo, errante e misero »), est un moment d'une grande intensité pathétique. On retrouve dans le rôle musicalement très riche de Don Carlo, le baryton-basse mongol **Amartuvshin Enkhbat**, déjà entendu dans Attila, et dans Nabucco en novembre dernier à l'Auditorium de Lyon. On ne peut que louer la parfaite maîtrise de la langue et l'intelligence du texte servies par une voix caverneuse théâtralement toujours efficace, même si l'on peut regretter une émission trop souvent voilée qui tranche avec la clarté d'émission des deux autres chanteurs masculins. Son grand air du 3e acte a cependant pétrifié le public, révélant un chant d'une grande nuance et subtilité. La déception vient en revanche de la soprano **Carmen Giannantasio**, dans le rôle moins fouillé d'Elvira. Si la voix est bien là, si l'ambitus vocal, plutôt impressionnant, épouse assez bien les difficultés vocales du personnage – comparable à bien des égards à l'Abigaile de Nabucco –, on regrette une interprétation trop poussive (peu élégante, avec des aigus forcés et sans nuance) qui rompt ainsi l'homogénéité d'une distribution qui autrement eût été sans faille. Les autres rôles secondaires sont correctement tenus, avec cependant un italien à la prononciation pas toujours très orthodoxe.

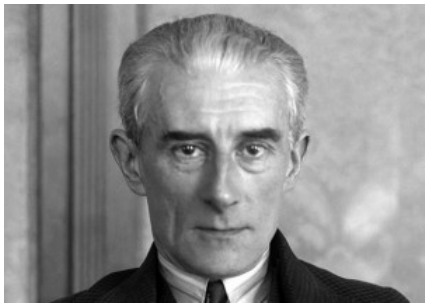


Daniele Rustioni © Lorenza Daverio

Les **chœurs**, qui dans ces opéras patriotiques ont, comme on le sait, une fonction importante (ils sont l'incarnation de l'identité collective du peuple), sont une fois de plus remarquablement défendus par les forces de **l'Opéra de Lyon** dirigés par **Johannes Knecht**, même si on eût préféré des choix de tempi moins rapides qui nuisent à l'intelligibilité du texte, notamment le chœur d'entrée (« Evviva, beviam »), soulignant davantage la pulsation rythmique que le message dont l'habillage musical (Verdi y attachait une grande importance) est censé être porteur. Dans la fosse, **Daniele Rustioni** consolide sa réputation de chef exceptionnellement engagé : toujours la même précision et le même équilibre des pupitres qui distillent une fabuleuse énergie au service du drame, maître-mot de l'opéra verdien.

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon (Auditorium), Verdi, Ernani, 6 novembre 2019. Francesco Meli (Ernani), Carmen Giannattasio (Elvira), Amartuvshin Enkhbat (Don Carlo), Roberto Tagliavini (Don Ruy Gomez de Silva), Margot Genet (Giovanna), Kaëlig Boché (Don Riccardo), Matthew Buswell (Jago), Johannes Knecht (Chef des chœurs), Orchestre et chœur de l'Opéra de Lyon, Daniele Rustioni (direction). **Diffusion** de la représentation donnée à Paris dans la foulée, le 23 nov 2019 sur **France Musique**.

COMPTE RENDU, critique, opéra. LYON, Opéra, le 14 nov 2019. RAVEL : L'enfant et les sortilèges. T ENGEL / G PONT.



Compte-rendu critique. Opéra. LYON, RAVEL, L'enfant et les sortilèges, 14 novembre 2019. Orchestre et chœur de l'opéra de Lyon, Titus Engel (direction), Grégoire Pont (concept et vidéo), James Bonas (mise en espace), Thibault Vancraenenbroeck (décors et costumes), Christophe Chaupin (lumières), Philip White (chef des chœurs). Reprise de la très belle production de 2016, avec direction et distribution différentes, si la magie sur scène opère toujours, la distribution a quelque peu déçu.

Un Ravel scéniquement enchanteur, mais vocalement décevant

Cette reprise était très attendue, tant le spectacle avait ravi les oreilles et les yeux. La même équipe avait depuis produit l'Heure espagnole, atteignant une virtuosité visuelle encore plus aboutie. L'orchestre est toujours au fond de la scène, masqué par un écran géant qui occupe tout l'encadrement de l'espace scénique, 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. 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. On est toujours sous le charme du remarquable travail de **Grégoire Pont** et de son ingéniosité technique qui colle admirablement 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 encore plus en retrait qu'il y a trois ans, comme
absorbée par l'enchantement visuel sans répit. Les solistes du Studio
opéra sont pourtant loin de démériter, amis on peine à trouver
l'homogénéité qui contribuait jadis à la réussite de l'ensemble. Dans le
rôle de l'enfant, la mezzo **Clémence Poussin**, se démarque par sa
vaillance, un timbre bien projeté et une androgynie vocale des plus
efficace. Mais **Beth Moxon** ne fait guère oublier **Alix Le Saux** dans les
rôles de la chouette et la bergère : si le timbre est là, la voix est
excessivement poussive et manque de clarté dans les registres aigus ;
Claire Gascoin est en revanche impériale dans le rôle de la Maman, de la
Tasse chinoise ou de la libellule, tandis que le baryton **Christophe**
Engel séduit à son tour dans ses miaulements félins et sa métronomique
plainte de l'Horloge comtoise. Et les graves onctueux de **Matthew Buswell**
passent sans encombre du Fauteuil à l'Arbre. Prestations plus en
retrait, sans démériter, de **Eira Huse**, à la fois Pâtre, Chatte et
Écureuil, de **Kaëlig Boché**, théière, Petit Vieillard et Rainette tout
aussi crédibles. En revanche, on regrettera les timbres un peu verts de
Margot Chenet (le Feu, le Rossignol et la Princesse) et de **Erika Baikoff**

(la Pastourelle et la Chauve-souris), elles aussi pourtant techniquement
impeccables.
Dans la fosse, **Titus Engel** remplace Martyn Brabbins, mais dirige l''orchestre de l'Opéra de Lyon avec un brin de raffinement en moins, même si la précision de sa direction n'est jamais prise en défaut. Les Chœurs de l'Opéra, très bien préparés par Karine Locatelli, déclament toujours avec la même impeccable diction, et participent dignement à l'extraordinaire réussite de cette production interactive unique en son
genre.

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Ravel, L'enfant et les sortilèges, 14
novembre 2019. Clémence Poussin (L'enfant), Beth Moxon (Bergère,
Chouette), Erika Baïkoff (Pastourelle, Chauve-Souris), Margot Genet
(Feu, Rossignol, Princesse), Claire Gascoin (Maman, Tasse chinoise,
Libellule), Eira Huse (Pâtre, Chatte, Écureuil), Kaëlig Boché (Théière,
Petit vieillard, Rainette), Christophe Engel (Horloge comtoise, Chat),
Matthew Buswell (Fauteuil, Arbre), Karine Locatelli (Cheffe des chœurs),
Grégoire Pont (concept et vidéo), James Bonas (mise en espace), Thibault
Vancraenenbroeck (décors et costumes), Christophe Chaupin (lumières),
Orchestre et chœur de l'Opéra de Lyon, Titus Engel (direction).

COMPTE-RENDU, critique, opéra. PISE, le 13 oct 2019. Alessandro MELANI : L'empio punito. Orchestre Auser Musici, Carlo Ipata.



COMPTE-RENDU, critique, opéra. PISE, le 13 oct 2019. Alessandro MELANI : L'empio punito. Orchestre Auser Musici, Carlo Ipata. Pour l'ouverture de la saison du Teatro Verdi de Pise, son directeur artistique **Stefano Vizioli** a eu l'excellente idée de recréer un chef d'œuvre de l'opéra romain, premier don Juan lyrique, représenté il y a 350 ans au palais Colonna, devant la reine Christine de Suède. Une partition extraordinaire, défendue par un casting, une mise en scène et une direction musicale sans faille. Si cet Impie puni est une rareté, l'œuvre n'est pas totalement inconnue, Christophe Rousset l'ayant donnée à Leipzig, à Montpellier et à Beaune en 2004. L'opéra, un pur chef d'œuvre, connaît en outre une incroyable résurrection : juste avant la production pisane, une autre production fut donnée à Rome par Alessandro Quarta, et l'œuvre est annoncée l'année prochaine au Festival d'Innsbruck. Les versions de Rousset et Quarta furent honteusement amputées, les quatre heures de la version intégrale ramenées à un peu plus de deux heures de musique.

Réussite magistrale au Teatro Verdi de Pise

Le premier Don Giovanni : un chef d'oeuvre romain

Si à Pise les coupures ne sont pas absentes, la version dirigée par **Carlo Ipata**, auteur de l'édition de la partition, est plus respectueuse, avec ses 3h15 de musique, et fidèle aux tessitures originales (chez Quarta, le rôle aigu d'Acrimante fut confié à un baryton !). La source littéraire étant la même (le Burlador de Sevilla de Tirso de Molina), la confrontation avec le chef-d'œuvre de Mozart est tentante : Don Giovanni, Leporello et Donna Elvira ont ainsi les traits d'Acrimante, Bibi et Atamira, tandis que le Commandeur, Donna Anna et Don Ottavio ont pour nom Tidemo, Ipomene et Cloridoro. L'action se situe en Macédoine, à la cour du Roi Atrace, dont la sœur Ipomene chante son amour pour Coridoro. Atamira, fille du roi de Corinthe, est à la recherche de son époux volage, Acrimante, qui apparaît, rescapé d'un naufrage, accompagné par son valet Bibi, mais qui très vite jette son dévolu sur Ipomene, tandis que Bibi courtise la vieille nourrice Delfa. Une série de quiproquos sème le trouble sur les couples qui se défont, suscitant la jalousie de Cloridoro et la condamnation à mort d'Acrimante par le roi de Macédoine. Mais Atamira, toujours amoureuse, feint de lui administrer un poison, en réalité un somnifère, le laissant libre de continuer à séduire Ipomene. Entretemps, son précepteur Tidemo provoque Atrace en duel et est tué : comme chez Mozart, sa statue sera convoquée à un souper, entrainant Acrimante dans les enfers ; les couples se reforment et tous chantent la punition de « celui qui le ciel offense ».
Il faut tout d'abord souligner la qualité exceptionnelle du

livret de **Filippo Acciaiuoli**, l'un des meilleurs du XVIIe siècle, tour à tour tragique, comique, burlesque, truffé de formules sentencieuses et de métaphores audacieuses, de jeux de mots truculents : c'est un déchirement que d'y retrancher le moindre vers. La musique y est constamment inventive, d'une grande variété, pathétique (les airs d'Atamira notamment, « Vaghe frondi », « Piangete, occhi piangete », ou le lamento d'Atrace, « Conducetemi a morte »), incisive et véhémente (« Fu troppo acuto dardo » d'Atrace, et surtout « Crudo amor, nume tiranno » d'Acrimante, au rythme incroyable), culminant dans le sublime duo entre Acrimante et Atamira, « Se d'amor la cruda sfinge », sommet de toute la partition, à faire fondre les pierres. Les duos comiques sont également légion, marqués cependant par une grande variété de registres, notamment pathétiques (« Non più strali, non più dardi », « Addio, Delfa »), tandis que Melani use aussi du style madrigalesque dans le superbe duo des bergères au premier acte. Mais l'espace nous manque pour décrire les mille beautés de ce chef-d'œuvre.

Sur scène, **Jacopo Spirei** a opté pour une lecture à la fois littérale et poétique, un décor minimaliste mais respectueux de la lettre, d'une grande efficacité dramatique. On y voit des silhouettes de chevaux se détachant sur des panneaux verts, presque fluorescents, un éventail géant richement historié figurant le palais d'Ipomene, des vagues tour à tour bleues et rouges, un bateau digne d'une gravure renaissante : décor à la fois cartoonesque et stylisé du plus bel effet.

Pour défendre cette partition exigeante, la distribution réunie au Teatro Verdi constitue un (quasi) sans faute. Dans le rôle éprouvant d'Acrimante (tenu à l'époque par le célèbre espion castrat Atto Melani, frère du compositeur) **Raffaele Pe** impressionne par un timbre très sonore, magnifiquement projeté, une diction impeccable et une aisance scénique toujours captivante. Ce sont ces mêmes qualités que l'on retrouve chez **Alberto Allegrezza**, irrésistible Delfa que nous avions découvert émerveillé à Innsbruck cet été dans la Dori de Cesti. Il crève littéralement l'écran et allie à une

aisance vocale stupéfiante des qualités d'acteur digne d'un Dominique Visse des grands jours. Bibi est quant à lui très bien défendu par le baryton **Giorgio Celenza**, vêtu d'un costume à la Toulouse-Lautrec : la voix est bien charpentée, même si on aurait pu attendre une prestation plus débridée pour ce rôle à l'époque interprété par un nain. Les deux principaux rôles féminins sont admirablement tenus par **Roberta Invernizzi** (Ipomene), dont chaque intervention est un concentré de déclamation pathétique, un modèle de chant qui incarne le verbe en magnifiant les affects dont il est porteur, et par **Raffaella Milanesi,** inoubliable Atamira, parfois légèrement en retrait dans le registre medium, mais dont les interventions sont toujours d'une grande intensité.

Les autres interprètes sont de jeunes chanteurs issus de l'« Accademia barocca » : l'excellent sopraniste **Federico Fiorio** dans le rôle de Cloridoro, voix pure et délicate, d'une grande homogénéité, est une véritable révélation ; remarquable également la prestation de la jeune basse **Piersilvio De Santis**, dans plusieurs rôles, dont celui du démon : sa frêle silhouette contraste avec un timbre caverneux, magnifié par un jeu d'acteur toujours efficace. Légère déception pour l'Atrace de **Lorenzo Barbieri**, si la voix est là, généreuse, ample, elle pèche parfois par une certaine instabilité, mais nous gratifie aussi de très beaux moments (notamment dans son beau lamento du I, « Conducetemi a morte »). Les autres rôles, l'Auretta et la Proserpina affirmées de **Benedetta Gaggioli**, le Corimbo juvénile de **Shaked Evron**, et le Tidemo volontaire de **Carlos Negrin Lopez**, se défendent avec les honneurs.
Dans la fosse, **Carlo Ipata** à la tête de sa phalange des **Auser Musici**, institue un dialogue fécond avec la scène, et souligne avec une grande intelligence ce que l'accompagnement musical – toujours lacunaire dans les partitions manuscrites du Seicento – a de profondément théâtral. Sa réalisation est exemplaire et on lui doit beaucoup dans la révélation enfin idoine de cette exceptionnelle perle irrégulière du baroque romain.

Compte-rendu. Pise, Teatro Verdi, Melani, L’empio punito, 13 et 14 octobre 2019. Raffaele Pe (Acrimante), Raffaella Milanesi (Atamira), Roberta Invernizzi (Ipomene), Giorgio Celenza (Bibi), Alberto Allegrezza (Delfa), Lorenzo Barbieri (Atrace), Federico Fioro (Cloridoro), Bendetta Gaggioli (Proserpina, Auretta), Piersilvio De Santis (Niceste, Demonio, Capitano della nave), Shaked Evron (Corimbo), Carlos Negrin Lopez (Tidemo), Jacopo Spirei (Mise en scène), Mauro Tinti (Décors et costumes), Fiammetta Baldisserri (Lumières), Orchestre Auser Musici, Carlo Ipata (direction).

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, Opéra, le 5 oct 2019. ROSSINI, Guillaume Tell. Tobias Kratzer / Daniele Rustioni



COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, Opéra, le 5 oct 2019. ROSSINI, Guillaume Tell. Tobias Kratzer / Daniele Rustioni. Production très attendue pour l'ouverture de la saison lyonnaise, le Guillaume Tell donné dans sa version originale en français, déçoit scéniquement, mais bénéficie d'une distribution (quasi) idéale et surtout d'une direction exceptionnelle.

Le Grand Opéra, dont **Guillaume Tell** constitue l'un des titres emblématiques, est un genre extrêmement codé : sujet historique, grandes masses chorales, ballets obligés (dans cette production, près de quarante minutes sont passés à la trappe), nombreux personnages et figurants, attention portée aux détails des décors et des scènes. Cependant, force est de constater que la lecture de **Tobias Kratzer** ne s'est pas embarrassée de ces contraintes : il en résulte un spectacle terne et abstrait, qui plus est sans véritable direction d'acteurs. Sur scène un décor unique constitué d'un grand tableau noir et blanc représentant un massif alpin qui se recouvre progressivement de coulées de peinture noire. Une ouverture illustrée par un solo de violoncelle et l'arrivée d'hommes en blanc et chapeaux melon, clin d'œil aux méchants d'*Orange mécanique* de Kubrick qui avait fait de l'ouverture de l'opéra, l'un de ses leitmotive musicaux. On comprend après coup que ces derniers représentent les Autrichiens oppresseurs du peuple suisse.

Guillaume Tell à l'Opéra de Lyon…

La Pomme de la discorde

Un décor bichromatique – la couleur n'apparaît que dans les costumes folkloriques que les Suisses captifs revêtent au 3e

acte – qui finit par se confondre avec l'obscurité de la salle lyonnaise, et par ne pas être en phase avec le discours des interprètes, comme lors du célèbre éloge de la nature (que le spectateur ne voit guère) et l'hymne à la liberté sur lesquels s'achève l'opéra. La vision minimaliste du metteur en scène rompu aux outrances du regietheater ne pouvait s'accommoder d'une version intégrale de l'ultime chef-d'œuvre de Rossini : les 4h30 de la partition sont raccourcies de plus d'une heure de musique (outre une partie des ballets et quelques répliques, plusieurs airs et duos sont amputés de leur reprise), ce qui nuit à l'équilibre de l'ensemble dans lequel le livret et la musique comptent autant que la scénographie et les divertissements chorégraphiques – ici, il faut bien l'avouer, particulièrement réussis.

La distribution réunie pour affronter cet opus redoutable s'en tire plutôt avec les honneurs. Dans le rôle-titre, **Nicola Alaimo**, déjà présent à Orange cet été, affronte son personnage avec fermeté : timbre bien projeté, rondeur et mordant magnifient le célèbre « Sois immobile » ; toutefois, l'amplitude vocale limitée et la relative instabilité dans le registre aigu finissent par décevoir et escamoter la dimension héroïque du personnage, entaché par une prononciation du français pas toujours irréprochable. De ce point de vue, l'Arnold de **John Osborn** est autrement plus vaillant, en adéquation avec les exigences terrifiantes du rôle. Beauté d'un timbre clair, diction impeccable combinée à un ambitus sans aspérité, le ténor américain vole sans difficulté la vedette à tous ses partenaires. Mathilde est incarnée par **Jane Archibald**, dont l'aisance vocale indéniable ne saurait faire oublier une certaine verdeur et acidité du timbre, heureusement atténuée dans la belle romance « Sombre forêt » du 2e acte ou l'air magnifique « Pour notre amour, plus d'espérance », en ouverture du 3e acte. Plus convaincante s'est révélée, dans le rôle d'Hedwige, l'épouse de Guillaume Tell, **Enkelejda Shkoza**, mezzo de caractère, au timbre d'airain, et si parfois, elle a tendance à faire montre de son

large vibrato avec un peu trop d'excès, elle compense ces écarts belcantistes par une réelle présence scénique qu'on ne peut que saluer face à une indéniable indigence dramaturgique. En contrepoint, le timbre juvénile de **Jennifer Courcier**, double vocal du fils de Guillaume Tell, fait merveille par une grâce certaine conjuguée à des accents colorature parfaitement maîtrisés.

Les autres rôles masculins ne méritent que des éloges : le superbe Ruodi de **Philippe Talbot**, révèle d'emblée son talent dans l'air liminaire de l'œuvre, « Accours dans ma nacelle », ainsi que les trois basses irréprochables, **Tomislav Lavoie**, Melcthal intrépide, **Jean Teitgen**, dans le rôle de l'infâme Geisler, assassin du précédent : s'il n'apparaît qu'au 3e acte, sa voix caverneuse et assurée, à l'élocution limpide, impressionne jusque dans la brièveté de ses interventions, tout comme le sombre Walter Furst de **Patrick Bolleire**. Une mention spéciale pour le Rodolphe de **Grégoire Mour** : si la voix n'a pas la même épaisseur qu'Osborn, elle est techniquement irréprochable, magnifiquement projetée, et scéniquement très crédible.
Les chœurs, pour lesquels Rossini a écrit sans doute la plus belle musique (« Hyménée, ta journée fortunée ») de cet opéra en grande partie patriotique – dans le genre du Grand Opéra, le chœur incarne l'identité collective du peuple, tel qu'il sera théorisé par Mazzini dans sa Philosophie de la musique – sont de bout en bout remarquables, de présence, de clarté, d'engagement dramatique : ils ont, avec leur chef **Johannes Knecht**, reçu des ovations amplement méritées.

Dans la fosse, **Daniele Rustioni se révèle une fois de plus un chef exceptionnel** : la précision et l'équilibre des pupitres distillent une fabuleuse énergie qui jamais ne recouvre les voix ou ne s'y substitue, à une époque – depuis la Medea in Corinto de Mayr – où l'orchestre avait atteint une puissance dramatique qui en faisait un personnage et un acteur du drame à part entière.

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Rossini, Guillaume Tell, 5 octobre 2019. Nicola Alaimo (Guillaume Tell), John Osborn (Arnold), Jane Archibald (Mathilde), Jean Teitgen (Geisler), Enkelejda Shkoza (Hedwige), Jennifer Courcier (Jemmy), Tomislav Lavoie (Melcthal), Grégoire Mour (Rodolphe), Patrick Bolleire (Walter Furst), Philippe Talbot (Ruodi), Antoine Saint-Espes (Leuthold), Kwung Soun Kim (Un chasseur), Tobias Kratzer (Mise en scène), Rainer Sellmaier (Décors et costumes), Reinhard Traub (Lumières), Demis Volpi (Chorégraphie), Bettina Bartz (Dramaturgie), Johannes Knecht (Chef des chœurs), Orchestre et chœur de l'Opéra de Lyon / Daniele Rustioni (direction).

Compte-rendu critique. Opéra. CAPRAROLA, STRADELLA, Il Trespolo tutore, 31 août 2019, Ensemble Mare Nostrum, Andrea De Carlo

Compte-rendu critique. Opéra. CAPRAROLA, STRADELLA, Il Trespolo tutore, 31 août 2019, Ensemble Mare Nostrum, Andrea De Carlo (direction).

Stradella sous les étoiles



Ce fascinant compositeur ne finit pas de nous surprendre. Après la merveilleuse Ester l'an dernier, sans doute le plus original, sinon le plus célèbre de ses six oratorios préservés, le Festival barocco Alessandro Stradella a programmé pour sa septième édition l'unique opéra comique du compositeur. Représenté à Gênes en 1679, Il Trespolo tutore, sur un excellent livret de Giovanni Antonio Villifranchi, ne fut jamais repris jusqu'en mars 2018, lorsque Andrea De Carlo le donna à Varsovie dans une mise en scène de Paweł Paszta ; un dvd en a été réalisé, mais avec de nombreuses coupures. Le concert de Caprarola adopte moins de coupes, mais toutes seront rétablies pour l'enregistrement à paraître chez Arcana. L'œuvre est délicieuse, avec une galerie de personnages irrésistibles, qui annonce la grande tradition de la comédie bouffe du XVIIIe, au théâtre, comme à l'opéra. Le vieux Trespolo, tuteur de la jeune Artemisia, est chargé de lui trouver un mari alors que celle-ci est amoureuse de lui qui n'a d'yeux que pour la servante Despina. La mère de cette dernière, la vieille Simona, joue les entremetteuses pour placer sa fille dans les bras du vieux balourd, tandis que deux frères, Nino et Ciro, sont à leur tour amoureux de la belle Artemisia. Une série de malentendus et d'équivoques conduira d'abord à un possible mariage entre Artemisia et Simona, puis Ciro aura finalement gain de cause, achevant l'opéra sur la morale de la comédie : l'amour peut aussi bien guérir que rendre fou.



Il s'agit là d'un véritable chef-d'œuvre. L'une des partitions les plus riches et les plus variées de Stradella, à la fois pathétique, comique, fantastique : la musique y est

constamment au service d'une dramaturgie d'une efficacité redoutable. Aucun temps mort : les airs, nombreux (plus d'une soixantaine) s'insinuent dans les interstices d'un récitatif au rythme soutenu mais toujours expressif. De brefs lamenti alternent avec des airs plus enjoués, homorythmiques, jouant parfois sur le ressort comique de l'onomatopée (« Ah, ah, ah, ah, ah, che spropositi » de Ciro, I, 5), jusqu'à aboutir à la grande scène de folie du dernier acte, digne de l'inaugurale Finta pazza, quand Nino passe en revue toute la gamme des affects, du sentiment belliqueux à la berceuse pathétique, avant de se croire littéralement aux Enfers. Illustration : **Andrea De Carlo** (DR).

La distribution réunie pour cette magnifique résurrection est d'une rare homogénéité, dominée par la soprano voluptueuse, sensuelle, délicate, de **Roberta Mameli.** Sa déclamation est un chant de dentelles, d'un raffinement « » suprême ; même dans le chuchotement, la diction est impeccable : chaque intervention, chaque mot est chargé d'un pathos contenu qui touche l'auditeur et y fige son attention. Son air d'entrée, d'une grande beauté (« Quando mai fra tanti ») est le début d'une longue série d'airs brefs mais splendides, toujours d'une grande variété rythmique, culminant dans le sublime lamento du dernier acte (« Ah, se visibile fosse dall'Erebo »). Le balourd Trespolo a les traits et la voix de l'excellent **Riccardo Novaro**. La tentation était grande, pour un tel rôle, de tomber dans la caricature et l'histrionisme. Le baryton italien évite admirablement cet écueil et son interprétation est un modèle du genre, l'aplomb le dispute au naturel et il a droit, lui aussi, à un moment d'anthologie, lors de la scène de la lettre dictée par Artemisia, où le pronom « voi », qui lui est adressé, est répété une trentaine de fois. S'il apparaît comme un peu plus statique sur scène, le contre-ténor polonais **Rafał Tomkiewicz** n'en a pas moins une voix remarquable de finesse, très bien projetée, également très attentif à la prononciation (son italien est parfait). Au

personnage qu'il incarne échoient sans doute les plus belles pages de la partition, en particulier une série de superbes lamenti, qui servent en quelque sorte de contrepoint à ceux d'Artemisia (« Che pensi, mio cuore », II, 9), jusqu'à la célèbre scène de folie dans laquelle il révèle de réels talents d'acteur jusque là insoupçonnés. Son frère Ciro (rôle travesti) est campé par la soprano **Silvia Frigato**. Timbre juvénile, légèrement acidulé, elle se révèle elle aussi excellente comédienne, brillante dans son jeu, expressive dans ses gestes et dans son visage. Plus en retrait eu égard aux autres personnages, la Despina de **Paola Valentina Molinari** révèle les mêmes qualités d'actrice que le rétablissement des coupures au disque devrait davantage mettre en valeur. Enfin, il faut saluer la performance de **Luca Cervoni**, dans le rôle de la vieille Simona. Son émission vocale claire et précise, le soin particulier qu'il accorde à la parole toujours distinctement déclamée, une certaine grâce aussi qui évite la lourdeur facile de la caricature, en fait un personnage touchant, parfois bouleversant, lorsqu'il se demande, alors qu'elle se sent attirée par Artemisia, plus de trois siècles avant l'idée du « mariage pour tous » : « s'ella è nei vestiti, o dunque perché / non è nei matrimoni anco l'usanza ? »

Andrea De Carlo défend cette musique avec l'indéfectible ardeur du passionné et sa passion est immédiatement communicative. Il dirige son ensemble Mare Nostrum avec la rigueur théâtrale d'un métronome, mais la pulsation qu'il lui donne préserve constamment l'équilibre avec les voix, malgré un continuo fourni. Sous la voûte étoilée de la cour d'honneur du palais Farnèse, cette soirée inaugurale du Festival Stradella est à marquer d'une pierre blanche et nous remplit d'impatience en attendant l'enregistrement intégral de cet exceptionnel chef-d'œuvre.

Compte-rendu. OPERA, Festival International Alessandro Stradella, CAPRAROLA, Palais Farnèse, 31 août 2019, Stradella, Il Trespolo tutore, Riccardo Novaro (Trespolo), Roberta Mameli (Artemisia), Silvia Frigato (Ciro), Rafał Tomkiewicz (Nino), Paola Valentina Molinari (Despina), Luca Cervoni (Simona), Ensemble Mare Nostrum, Andrea De Carlo (direction)

Compte-rendu critique. Opéra. INNSBRUCK, HAENDEL, Ottone, 22 août 2019. Orchestre Accademia La Chimera, Fabrizio Ventura.

Compte-rendu critique. Opéra. INNSBRUCK, HAENDEL, Ottone, 22 août 2019. Orchestre Accademia La Chimera, Fabrizio Ventura. Après trois productions « jeune » d'un très haut niveau, cette nouvelle production d'Ottone déçoit un peu sur le plan scénique, mais révèle une belle galerie de chanteurs très prometteurs. En raison du mauvais temps… qui finalement était plutôt beau, le concert a dû se replier dans la nouvelle salle de la Hausmusik, à l'acoustique un peu sèche. Comme souvent, dans ces productions destinées aux lauréats du Concours Cesti, la mise en scène vise à l'efficacité et à la concentration dramatique avec une grande économie de moyens. Dans cet opéra superbe de Haendel, le premier composé pour le King's Theater, saturé de considérations politiques, la lecture de l'actrice et metteuse en scène de théâtre Anna Magdalena Fitzi, est allée à l'essentiel, en gommant notamment les références au contexte politique (la conquête de l'Italie

par un souverain allemand) ; exit ainsi les scènes spectaculaires et pittoresques de la bataille du premier acte, dans les jardins nocturnes au bord du Tibre, dans la prison, au second acte, ou la scène de la tempête du 3e.

Ottone en demi-teintes



Les décors et les costumes sobres et élégants de Bettina Munzer renvoient davantage à un huis-clos presque abstrait et atemporel, une sorte d'hôtel lorgnant davantage vers un sommet de dirigeants du G7 que d'une confrontation entre souverains du Bas-Empire. À cela s'ajoutent trois figurants, un barman et deux policiers gardes du corps, qui accompagnent de leurs déplacements le déroulement plein de péripéties de l'intrigue. Sur scène, une simple bâtisse blanche à trois étages, dont le niveau inférieur est constitué d'arcades permettant d'entrevoir la circulation des personnages à l'arrière-plan de la scène ; quelques fauteuils sur le côté, une table au centre où le repas est servi, et l'arrivée des protagonistes avec leurs bagages, achèvent de planter le décor. Cette transposition efficace mais guère originale, aurait pu davantage fonctionner si la partition n'avait pas été autant amputée dans ses récitatifs, qui seuls, dans le dramma per musica des 17e et 18e siècles, permettent à l'action

d’avancer. On perd ainsi en clarté et lisibilité ce qu’on gagne en concentration musicale, mais la cohérence de la dramaturgie s’en ressent.
Heureusement, sur scène, la distribution, extrêmement homogène, compense largement ces défauts de mécanique théâtrale. Dans le rôle-titre, la mezzo Marie Seidler incarne à merveille le souverain allemand, tiraillé entre l’optimisme de sa récente victoire militaire et l’incapacité manifeste à maîtriser ses affects. Voix sonore, d’une belle amplitude, à l’élocution irréprochable, la chanteuse allemande campe un souverain tour à tour langoureux (« Ritorna, o dolce amore ») et dépité (« Dopo l’orrore »), épris d’une Teofane qui ne le connaît qu’à travers un portrait. La princesse impériale, véritable moteur de l’intrigue, a les traits de la soprano française Mariamelle Lamagat, 3e prix au Concours Cesti 2018. Nous avions assisté à ce concours et sa prestation ne nous avait pas pleinement convaincu, malgré une voix solidement charpentée, mais qui privilégiait davantage la performance vocale que la clarté de l’élocution, défaut perceptible à nouveau dans cette production. En revanche, la jeune mezzo Valentina Stadler, en Gismonda, veuve du tyran Berengario, impressionne par sa puissance vocale et son autorité qu’elle manifeste dès son air d’entrée (« La speranza è giunta in porto »). En Matilda, sans doute le personnage le plus touchant de l’opéra, l’autre mezzo, bolivienne, Angelica Monje Torrez, est encore plus convaincante, par la chaleur et le moelleux de son timbre, et les multiples nuances qu’elle apporte dans le phrasé, tant dans la déclamation des récitatifs que dans les termes pathétiquement chargés des arias (« Diresti poi così » au premier acte, en est un exemple éloquent). Les deux autres voix masculines n’appellent que des éloges, aussi bien le contre-ténor espagnol Alberto Moguélez Rouco, voix fine et acidulée, mais non sans un abattage certain qui sied bien au personnage falot d’Adelberto (son chant émerveille dans les airs élégiaques : « Bel labbro » ou de colère : « Tu puoi straziarmi »), que la magnifique basse allemande Yannick Debus, corsaire qui ne révèlera qu’in

fine son identité royale. Ses graves caverneux (« Al minacciar del vento »), sa diction impeccable (« No, non temere »), et sa présence très expressive sur scène, ont été l'une des révélations de cette soirée.
Dans la fosse (qui n'en est pas une, l'orchestre se situant au même niveau que les chanteurs), Fabrizio Ventura dirige sa phalange de La Chimera – bien réduite eu égard à l'orchestre opulent du King's Theater – avec précision et intelligence, conférant un bel équilibre entre les voix et les instrumentistes.



Compte-rendu opéra. Innsbruck, Festwochen der Alten Musik, Georg Friedrich Haendel, Ottone, 22 août 2019. Marie Seidler (Ottone), Mariamielle Lamagat (Teofane), Valentina Stadler (Gismonda), Alberto Miguélez Rouco (Adelberto), Angelica Monje Torrez (Matilda), Yannick Debus (Emireno), Anna Magdalena Fitzi (mise en scène), Bettina Munzer (décors et costumes), Accademia La Chimera, Fabrizio Ventura (direction) – Illustrations : Mariamielle Lamagat © Rupert Larl / Marie Seidler, Alberto Miguélez Rouco© Rupert Larl.

Compte-rendu critique. Opéra. INNSBRUCK, CESTI, La Dori, 24 août 2019. Orchestre Accademia Bizantina, Ottavio Dantone

Compte-rendu critique. Opéra. INNSBRUCK, CESTI, La Dori, 24 août 2019. Orchestre Accademia Bizantina, Ottavio Dantone.

Avec le Giasone de Cavalli, **La Dori de Cesti** est l'opéra le plus joué au XVIIe siècle. L'opéra est redonné pour la première fois dans les lieux mêmes où il fut créé, il y a 362 ans, en **1657**. Spectacle magnifique à tous points de vue, l'un des plus beaux qu'ils nous aient été donné de voir, depuis la mémorable *Finta pazza* dijonnaise.

Festival d'Innsbruck 2019

Trouble dans le genre Magnifique résurrection de la Dori de Cesti



Entre Cesti et Innsbruck, c'est une longue histoire. Compositeur officiel de l'archiduc d'Autriche, le compositeur y a fait représenter bon nombre de ses opéras. Sa maison, offerte par les Habsbourg, est d'ailleurs toujours visible face à la cathédrale S. Jacobs. Le Festival lui a rendu souvent hommage, depuis l'ère **René Jacobs**, avec des extraits de ses opéras, puis vinrent la résurrection de la Semiramide, du Tito et de l'Argia. En 2015, le metteur en scène Stefano Vizioli nous avait déjà ébloui avec une production « jeune » de l'autre chef-d'œuvre de **Cesti, l'Orontea**. Pour fêter comme il se doit les 350 ans de la mort du compositeur (1623-1669), le festival a eu la très bonne idée de programmer un pur joyau du répertoire vénitien. La Dori y concentre tous les ingrédients de cette esthétique qui enchanta la péninsule – et au-delà de ses frontières – pendant près d'un siècle : amours contrariées, équivoques sexuelles, mélange des genres et des registres, présence d'une vieille nourrice nymphomane et désabusée servant de faire-valoir moral et d'un eunuque comique qui rappelle **l'indifférenciation sexuelle chère aux libertins de la Sérénissime**. La Dori se démarque cependant par l'absence de divinités et par une relégation à un plan secondaire de la sphère politique. L'excellent livret de **Giovanni Filippo Apolloni** repose finalement sur une intrigue profondément humaine, centrée sur le thème éminemment baroque des apparences trompeuses, mais qui dit aussi que ce qui est réel est ce qui apparaît comme tel aux yeux des personnages, ce qui nous ramène à l'autre thématique baroque par excellence : la vue et le regard, qui mettent en mouvement les passions et embrasent les cœurs.
Sur scène, on est d'abord frappé par l'élégance et la sobriété des **décors couleur pastel d'Emanuele Sinisi**, d'une infinie poésie, et les éclairages non moins poétiques de **Ralph Kopp** théâtralement très efficaces (notamment lors de la scène presqu'effrayante de l'apparition de l'ombre de Parisatide devant un Oronte endormi). La mise en scène et la direction d'acteurs orchestrée par **Stefano Vizioli** est un modèle d'intelligence, qui n'oublie jamais qu'on est ici d'abord au

théâtre, que la musique, pour superbe et émouvante qu'elle est, est surtout au service d'une dramaturgie porteuse de toute la gamme des affects. L'opéra vénitien est un théâtre des sens exacerbé et justifie à lui seul le mélange des registres que l'intrigue complexe véhicule.



La **distribution réunie pour cette résurrection exemplaire** comble toutes les attentes et brille par son exceptionnelle homogénéité. Dans le rôle-titre, l'alto **Francesca Ascioti** est bouleversante d'humanité dès son lamento initial (« Io son pur sola »). Ses graves profonds traduisent à merveille l'androgynie du personnage, aussi à l'aise dans le registre pathétique que dans la véhémence du concitato. Les changements de rythme sont d'ailleurs légion dans les nombreux airs brefs

de cet opéra. En témoigne « Non scherzi con amor » du précepteur Arsete, superbement défendu par le ténor **Bradley Smith**, dont le timbre vaillant et très bien projeté confère une efficace assurance à un rôle par ailleurs assez conventionnel. Musicalement, le rôle d'Oronte, roi falot, moins préoccupé des affaires de l'état que de ses tourments amoureux, est l'un des plus riches de toute la partition. Promis à la princesse Arsinoe, mais encore épris de Dori qu'il croit morte, ses accents presque constamment pathétiques sont d'une beauté à faire pleurer les pierres : « Rendetemi il mio bene » au premier acte, dont les mélismes chromatiques laissent poindre l'espoir des retrouvailles, « Mi rapisce la mia pace » au second acte, interrompu par la voix d'Alì, ou encore, à la fin de la même scène « Dori, ove sei », qui rappelle le « Berenice, ove sei ? » du Tito, atteignent au sublime, confirmé par l'air le plus célèbre de la partition : « Speranze, fermate » qu'il chante avant de s'endormir. Le contre-ténor **Rupert Enticknap**, dont le timbre juvénile et délicat n'est pas exempt de mâles accents, est un Oronte magnifique, et le pathétique émouvant de ses plaintes vire à la fin au pathétique grotesque, lors de la reconnaissance des identités, alors qu'il était sur le point d'épouser contre son gré la princesse Arsinoe. Celle-ci trouve en **Francesca Lombardi Mazzulli** une superbe incarnation. Soprano racée, touchante dans les airs langoureux (« Quanto è dura la speranza »), comme dans ses accès de dépit, notamment au dernier acte. L'autre rôle travesti est une habituée du répertoire baroque. Éclatante dans Elena de Cavalli et plus récemment dans la Doriclea de Stradella, **Emöke Baráth** est un Tolomeo/Celinda d'une grande force dramatique. Son duo d'entrée avec Arsinoe révèle aussi la variété de son jeu scénique et musical (« Se perfido Amore »), et le trouble dans le genre, quand Arsinoe la prend pour un homme (bref duo « Addio », à la fois comique et pathétique). Timbre toujours clair et précis, diction impeccable qui séduit le capitaine Erasto, brillamment interprété par **Pietro Di Bianco** ; belle prestance, qualités d'acteur superlatives, timbre d'airain qui

à juste titre ensorcelle, son costume superbe l'apparente à un personnage tout droit sorti d'un tableau de Rembrandt ou du Vénitien Pietro Della Vecchia. Mêmes qualités chez l'oncle d'Oronte, Artaxerse, interprété par la basse **Federico Sacchi**, impressionnant d'autorité.



Tandis qu'une grande partie du plaisir éprouvé lors de ces presque trois heures de musique vient des trois rôles comiques, extraordinaire galerie des personnages prototypiques de l'opéra vénitien. La vieille nourrice libidineuse Dirce, avec l'impayable incarnation d'**Alberto Allegrezza**. Formidable acteur, troublant de vérité, à l'élocution exceptionnelle de précision et de clarté, son entrée en scène constitue l'habituel badinage amoureux, inauguré par le Couronnement de Poppée. Le ténor impressionne aussi par l'extrême variété de son jeu scénique et vocal, chaque mot pathétiquement chargé

est savamment distillé, en témoigne l'extraordinaire scène où la nourrice se transforme en sorcière préparant le somnifère qu'elle veut administrer à Alì dont elle s'est entichée. L'Eunuque est un autre personnage très présent dans les premiers opéras vénitiens, symbole de l'hybridisme du genre. Le contre-ténor ukrainien **Konstantin Derri** défend parfaitement le rôle de Bagoa, et on apprécie les énormes progrès, notamment concernant la diction, qu'il a fait depuis que nous l'avions découvert ici même il y a deux ans, dans un autre opéra de Cesti, Le nozze in sogno. Sa voix flûtée et parfaitement projetée, sa franche bonhommie et ses indéniables talents d'acteur, en font un personnage essentiel dans la complexe dramaturgie de l'intrigue. Le dernier rôle comique est constitué par le serviteur et bouffon de cour Golo ; **Rocco Cavalluzzi** est une très belle voix de basse et lui aussi un comédien hors-pair, qui fait merveille, notamment dans ses nombreuses confrontations ébouriffantes avec la nourrice.
Dans la fosse, **Ottavio Dantone**, pourtant peu habitué aux opéras du XVIIe siècle, dirige son **Accademia Bizantina**, comme s'il connaissait parfaitement ce répertoire. L'orchestre, assez fourni, privilégie les cordes, mais introduit une variété bienvenue, dans le choix de certains instruments (l'orgue positif, la harpe, la flûte traversière), pour souligner de façon idoine certains airs qui exigent de l'être plus singulièrement que d'autres. On apprécie surtout l'absence de cornets, inexistants dans l'orchestre vénitien de cette époque. Rarement, une telle osmose entre la fosse, les interprètes et la mise en scène n'aura été aussi homogène. Un spectacle mémorable, heureusement bientôt immortalisé par une captation vidéo.



Compte-rendu opéra. Innsbruck, Festwochen der Alten Musik, Pietro Antonio Cesti, La Dori, le 24 août 2019. Francesca Ascioti (Dori/Alì), Rupert Enticknap (Oronte), Federico Sacchi (Artaxerse), Francesca Lombardi Mazzulli (Arsinoe), Emöke Baráth (Tolomeo/Celinda), Bradley Smith (Arsete), Pietro Di Bianco (Erasto), Alberto Allegrezza (Dirce), Rocco Cavalluzzi (Golo), Konstantin Derri (Bagoa), Francesca Ascioti (Ombre de Parisatide, mère d'Oronte), Stefano Vizioli (mise en scène), Emanuele Sinisi (décors), Anna Maria Heinreich (costumes), Ralph Kopp (Lulières), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (direction)

Illustrations : / Federico Sacchi – La Dori par Stefano Vizioli (© Innsbrucker Festwochen / Rupert Larl) / Emőke Baráth, Pietro Di Bianco – La Dori par Stefano Vizioli (© Innsbrucker Festwochen / Rupert Larl) / © Konstantin Derri, Alberto Allegrezza – La Dori par Stefano Vizioli (© Innsbrucker Festwochen 2019 / Rupert Larl)

VIDEO, opéra : La Dori – opera by / par Pietro Antonio Cesti Innsbruck 2019
https://www.youtube.com/watch?v=tCIbZvARkqA#action=share
More than 350 years after Pietro Antonio Cesti's death, his tragicomedy « La Dori » returns to Innsbruck!

24./26. August 2019
Innsbrucker Festwochen der Alten Musik

Musical direction: Ottavio Dantone
Stage direction: Stefano Vizioli
Set: Emanuele Sinisi
Costumes: Anna Maria Heinreich
Lighting: Ralph Kopp
Orchestra: Accademia Bizantina

_____

Compte-rendu critique. Opéra. BEAUNE, LULLY, Isis, 12 juillet 2019. Les Talens lyriques, Chœur de Chambre de Namur, C Rousset.

Compte-rendu critique. Opéra. BEAUNE, LULLY, Isis, 12 juillet 2019. Orchestre Les Talens lyriques et chœur de Chambre de Namur, Christophe Rousset. Christophe Rousset poursuit, à Beaune, son cycle Lully, avec l'une des partitions les moins jouées et les plus riches musicalement du compositeur. Une distribution qui frise l'idéal et un orchestre à son meilleur. On se frotte les mains, l'opéra est déjà en boîte.

Isis brillamment ressuscité



On pouvait entendre le célèbre chœur des trembleurs dans la belle anthologie qu'Hugo Reyne avait consacré à La Fontaine, avant que le chef ne l'enregistre pour son propre cycle dédié à **Jean-Baptiste Lully**. Nul doute que la lecture de Christophe Rousset, à en juger par le magnifique concert bourguignon, se hissera au sommet de la bien maigre discographie de ce chef-d'œuvre. La cinquième tragédie lyrique du Florentin passa à la postérité sous le nom d'« opéra des musiciens », précisément en raison de l'opulence et du raffinement de la partition. Outre le chœur des Peuples des climats glacés, dont on connaît la fortune, l'œuvre compte moult merveilles, de la plainte de Pan, dans le métathéâtre du 3e acte, la superbe descente d'Apollon au Prologue, la scène onomatopéique des forges des Chalybes, ou encore le trio des Parques dans la scène conclusive de l'opéra. On rêve toujours à une version scénique de cette œuvre moins riche en péripéties que les autres tragédies lyriques : le merveilleux baroque se nourrit aussi des effets visuels des machines et des costumes qui participent à la stupeur quasi constante du spectateur.

La distribution réunie dans la chaleur moite de la Collégiale Notre-Dame est proche de l'idéal. On pourrait regretter qu'étant donné le nombre élevé de personnages, les interprètes, qui endossent plusieurs rôles, ne parviennent pas toujours à les bien différencier, mais la plupart sont relativement secondaires. Le rôle-titre est magnifiquement incarné par **Ève-Maud Hubeaux** qui, par la présence, l'engagement dramatique et la couleur de la voix, a la grâce touchante d'une Véronique Gens : élocution idoine et projection solidement charpentée sont des qualités également

distribuées ; on les retrouve chez **Cyril Auvity**, merveilleux Apollon à la voix cristalline, d'une fluidité et d'une pureté qui forcent le respect, capable de pousser la voix dans les moments de dépit, sans perdre une once de son éloquence maîtrisée. En Jupiter et Pan, **Edwin Crossley-Mercier** dispense toujours la même élégance vocale ; si la voix semble parfois un peu étouffée, la diction est en revanche impeccable ; il est un Jupiter très crédible dans sa duplicité avec Junon, et la déploration de Pan au 3e acte est l'un des moments bouleversants de la soirée. **Philippe Estèphe**, entre autres en Neptune et Argus, est une très magnifique révélation : un timbre superbement ciselé, un art de la déclamation trop rare : dans l'acoustique par trop réverbérée de la Basilique, pas une syllabe ne s'est perdue dans les volutes romanes du bâtiment. Mêmes qualités chez le ténor **Fabien Hyon**, Mercure espiègle et décidé : les quelques duos avec **Cyril Auvity** ont provoqué une rare jouissance vocale qu'on aurait souhaité voir se prolonger. Chez les hommes, le seul point noir est le Hiérax d'**Aimery Lefèvre** : la voix est là, le timbre n'est pas désagréable, loin s'en faut, mais ces belles compétences sont gâchées par une diction engorgée : on a peiné à suivre sa déclamation, si essentielle dans le théâtre du XVIIe siècle. Aucun faux-pas chez les autres interprètes féminines : la Junon de **Bénédicte Tauran**, d'une faconde elle aussi impeccable et qui ne tombe pas dans le piège de la colère excessive : la tragédie lyrique doit, à tout instant, rester une école de rhétorique, et les interprètes l'ont bien compris : la mezzo moirée d'**Ambroisine Bré** s'y soumet avec élégance, dans ses deux rôles (principaux) d'Iris et de Syrinx, tandis que les deux nymphes de **Julie Calbete** et **Julie Vercauteren** (superbe duo), complètement avec réussite cette très belle distribution.

On saluera une nouvelle fois les nombreuses et excellentes interventions du **Chœur de Chambre de Namur** ; à la direction, Christophe Rousset anime les forces alliciantes et roboratives des Talens lyriques, avec une passion raisonnée : la précision des tempi est toujours au service de l'éloquence du geste et

de la parole, et dans ce répertoire, il est désormais passé maître.

_____

Compte-rendu. Beaune, Festival d'Opéra Baroque et Romantique, Lully, Isis, 12 juillet 2019. Ève-Maud Hubeaux (Thalie, Io, Isis), Cyril Auvity (Apollon, 1er Triton, Pirante, Erinnis, 2e Parque, 1er Berger, La Famine, L'Inondation), Edwin Crossley-Mercier (Jupiter, Pan), Philippe Estèphe (Neptune, Argus, 3e Parque, La Guerre, L'Incendie, Les Maladies violentes), Aimery Lefèvre (Hierax, 2e Conducteur de Chalybes), Ambroisine Bré (Iris, Syrinx, Hébé, Calliope, 1ère Parque), Bénédicte Tauran (Junon, La Renommée, Mycène, Melpomène), Fabien Hyon (2e Triton, Mercure, 2e Berger, 1er Conducteur de Chalybes, Les Maladies languissantes), Julie Calbete et Julie Vercauteren (Deux Nymphes), Orchestre Les Talens lyriques, Chœur de chambre de Namur, Christophe Rousset (direction).

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 24 juin 2019. OFFENBACH : Barbe-Bleue. Orchestre et chœur de l'opéra de Lyon, Michele Spotti



COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 24 juin 2019. OFFENBACH : Barbe-Bleue. Orchestre et chœur de l'opéra de Lyon, Michele Spotti. La collaboration entre **Laurent Pelly** et Offenbach est désormais une valeur sûre. Cette production qui clôt la saison lyonnaise, s'inscrit avec bonheur dans le sillon qui a vu les succès de la Belle Hélène ou d'Orphée aux enfers et de huit autres merveilles du « Petit Mozart des Champs-Elysées ». Tout est marqué du sceau de l'excellence, de la distribution, aux décors, au jeu d'acteurs, et à la musique virevoltante, qui nous permet de découvrir une partition trop rarement donnée.

BARBE-BLEUE désopoilant !



Illustration : © Stofleth / Opéra de Lyon 2019

La scénographie est d’abord un régal pour les yeux. Malgré une transposition moderne sans outrance, avec des clins d’œil à la presse à scandale et aux émissions de télé-réalité, l’esprit parodique est parfaitement conservé, qui joue sur l’opposition entre une certaine ruralité (la chaumière, le tracteur et le foin, la vie paysanne en général, superbement restituée) et les ors des palais du pouvoir (le faste des festivités du dernier acte, avec un couple royal irrésistible de drôlerie). Le décalage caustique est constamment présent, et pour une fois, les dialogues ont été à peine raccourcis et très peu réécrits. Le conte horrifique de Perrault sert ici de toile de fond pour une lecture d’une drôlerie constante, magnifiée par un rythme endiablé, tant musical que scénique.

Tout y est, du couple de jeunes premiers (le prince Saphir et Fleurette, fille du roi, qui se comptent… fleurette), la jeune

paysanne nymphomane, Boulotte, comparée à une « Rubens », qui tapera dans l'œil de Barbe-Bleue et l'emmènera dans sa jaguar noire, avant qu'il ne tombe sous le charme de Fleurette et ne prépare, avec l'aide de son fidèle alchimiste Popolani, un plan diabolique, dans le sous-sol macabre de son château, pour supprimer Boulotte. Mais ce sera sans compter sur les cinq femmes de Barbe-Bleue qui n'étaient qu'endormies et qui interviendront, déguisées en bohémiennes, lors d'un bal mémorable au Palais royal.

Malgré une forme en demi-teintes, **Yann Beuron** est magistral dans le rôle-titre, au look de Kim le coréen, nuque rasée, blouson en cuir et barbe bleutée. Sa présence scénique, qu'on avait pu déjà observer avec bonheur la saison dernière dans le Roi Carotte, fait toujours merveille. Et s'il peine parfois dans le registre aigu, sa prestation compense toutes les faiblesses dues à son état.
Carl Ghazarossian est un prince Saphir idéal, dont le timbre, bien projeté, a des accents parfois stridents qui lui confèrent un côté niais non dénué de charme ; la Fleurette au timbre fruité de **Jennifer Courcier** lui donne habilement la réplique. Dans le rôle exigeant de Boulotte, la mezzo très en verve d'**Héloïse Mas** émerveille par la puissance de son timbre et son jeu de scène sans temps mort ; dès son air d'entrée (« Y' a des bergèr's dans le village ») elle donne parfaitement le ton. Le Popolani de **Christophe Gay** mérite également tous les éloges, et dans la voix, comme dans son jeu, on devine la duplicité de ce serviteur de l'ogre, grâce à qui les femmes de Barbe-Bleue auront la vie sauve. Le couple royal est superbement agencé, le Roi Bobèche a les traits goguenards et ridicules de **Christophe Mortagn**e, couronne de travers et démarche dégingandée, voix flûtée délicieusement surannée, qui trouve en **Aline Martin** une Reine Clémentine non moins irrésistible, dont l'apparent maintien altier ne trompe personne et fait en revanche rire toute l'assistance. Dans les rôles plus marginaux du comte Oscar et d'Alvarez, **Thibault de Damas** et **Dominique Beneforti** tirent parfaitement leur épingle

du jeu, de même que les cinq femmes de Barbe-Bleue (superbe apparition dans leur couche lors du dernier tableau du IIe acte).
Il faut enfin rendre hommage à la direction à la fois précise et souple du jeune chef italien **Michele Spotti**, qui met magnifiquement en valeur les subtilités de la musique d'Offenbach (superbes préludes du 2e acte, avec ses miaulements caractéristiques, ainsi que du 3e acte avec ses leitmotive entêtants). Les forces et les chœurs de l'Opéra de Lyon sont une fois de plus excellents ; on ne pouvait décidément faire un meilleur choix pour fêter le bicentenaire du compositeur.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 24 juin 2019. OFFENBACH : Barbe-Bleue. Yann Beuron (Barbe-Bleue), Carl Ghazarossian (Prince Saphir), Jennifer Courcier (Fleurette), Héloïse Mas (Boulotte), Christophe Gay (Popolani), Thibault de Damas (Comte Oscar), Christophe Mortagne (Roi Bobèche), Aline Martin (Reine Clémentine), Dominique Beneforti (Alvarez), Sharona Aplebaum (Héloïse), Marie-Eve Gouin (Eléonore), Alexandra Guérinot (Isaure), Pascale Obrecht (Rosalinde), Sabine Hwang-chorier (Blanche), Laurent Pelly (Mise en scène et costumes), Agathe Mélinand (Adaptation des dialogues), Chantal Thomas (Décors), Joël Adam (Lumières), Jean-Jacques Delmotte (Collaboration aux costumes), Christian Räth (Collaboration à la mise en scène), Karine Locatelli (Cheffe des chœurs), Orchestre et chœur de l'Opéra de Lyon, Michele Spotti (direction).