CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 6 août 2026. VERDI : La Traviata. R. Feola, G. Salas, L. Salsi… Paul CURRAN / Michele SPOTTI

Unique nouvelle production scénique du (103e) Festival des Arènes de Vérone, la reprise de la populaire et très prisée *Traviata* de Giuseppe Verdi suscitait une grande attente. Chargé de cette nouvelle proposition scénique, le réputé metteur en scène écossais Paul Curran a conçu un spectacle original qui, sans chercher à révolutionner l'œuvre et tout en respectant l'intrigue, a permis d'apprécier l'opéra sans grands bouleversements.

L'action est transposée du Paris du milieu du XIXe siècle aux premières années du XXe siècle, en pleine Belle Époque, ce qui permet à Curran d'intégrer à sa proposition l'univers nocturne de Montmartre et, surtout, celui du célèbre cabaret parisien : le Moulin Rouge. Celui-ci devient le cœur de la mise en scène, faisant de Violetta la vedette du Moulin Rouge. Dans une approche résolument cinématographique, la production établit en outre un lien direct avec le film homonyme de Baz Luhrmann, sorti en 2001, dont l'univers visuel constitue l'une des principales références de cette mise en scène.

Les décors réalistes de **Juan Guillermo Nova** reconstituaient avec une grande fidélité l'atmosphère du célèbre établissement parisien, avec une immense scène au centre et, de part et d'autre, deux de ses symboles historiques : un gigantesque moulin rouge et le décoratif et exotique éléphant d'inspiration orientale, qui comptait parmi les principales attractions de l'établissement à ses débuts. Dans les scènes les plus intimes, la scénographie s'adaptait efficacement pour représenter les espaces privés où se déroulait l'histoire d'amour entre Violetta et Alfredo, rompant ainsi avec l'atmosphère festive, luxueuse et débridée des grandes scènes d'ensemble. Il en allait de même pour les magnifiques costumes de Stefano Ciammitti qui, soignés jusque dans les moindres détails, accentuaient le contraste entre l'univers nocturne de la Belle Époque parisienne et l'intimité de Violetta, accompagnant avec subtilité la transformation de la protagoniste, de l'éblouissante courtisane du Moulin Rouge à la femme vulnérable et sacrifiée du dernier acte. Dans le même esprit, les lumières de **Fabio Barettin** se révélaient particulièrement réussies, contribuant de manière décisive à définir les différentes atmosphères et à renforcer les contrastes entre l'univers animé du spectacle et l'intimité progressive du drame. Excellent travail également de **Kyle Lang**, dont les chorégraphies, intelligemment intégrées au développement de l'action, apportaient du dynamisme aux scènes d'ensemble et constituaient un élément essentiel de la richesse visuelle du spectacle.



Enfin, il convient de souligner l’excellente direction d’acteurs des solistes vocaux et le soin apporté à la construction de leurs relations scéniques, ainsi que l’intégration particulièrement réussie des chœurs, des danseurs et des figurants, tous parfaitement fondus dans le déroulement de l’action. **Paul Curran** se distingue également par l’attention portée aux petits détails, dont beaucoup, directement inspirés des indications du livret de Piave, prennent ici la forme d’actions scéniques simples, concrètes et d’une grande efficacité théâtrale. Ainsi, lorsque Violetta, alitée et mourante, entend au loin le tumulte du carnaval, celui-ci ne reste pas un simple bruit de fond : on aperçoit réellement le cortège évoluer dans les gradins des Arènes, au-dessus de la protagoniste. Une trouvaille scénique aussi simple qu’efficace, qui témoigne de l’intelligence avec laquelle Curran donne corps aux indications du livret. Chapeau !

Sur le plan vocal, la soprano italienne **Rosa Feola** remporta un véritable triomphe, incarnant une Violetta de grande valeur, portée par une voix au timbre velouté et homogène, dotée d'une bonne projection et, surtout, d'un chant d'une grande expressivité, souple et richement coloré, capable de se charger de dramatisme selon les exigences du personnage. Son solide bagage technique lui permit d'affronter avec aplomb les difficultés du rôle, même si ce furent les moments de plus grande intensité lyrique qui lui offrirent le terrain le plus favorable pour donner le meilleur de ses moyens. Au premier acte, Feola surmonta avec *brio* les difficultés de « *È strano… Sempre libera* », négociant les vocalises avec agilité et les incursions dans l'aigu avec une belle sûreté. Dans « *È strano* », la soprano imprima à son chant une expressivité contenue, laissant entrevoir la transformation intérieure de Violetta face à l'éveil amoureux inattendu. Dans la cabalette « *Sempre libera* », en revanche, elle fit preuve d'une remarquable maîtrise technique, qui lui permit d'aborder avec aisance les vocalises et les aigus, sans réduire le célèbre morceau à un simple exercice de virtuosité. Ce fut toutefois à partir du deuxième acte que son interprétation atteignit sa plus grande profondeur. Son chant y acquit une dimension plus lyrique et, à mesure que l'opéra avançait, une intensité plus dramatique. Particulièrement émouvantes furent « *Amami, Alfredo* » et « *Addio, del passato* », portées par un chant d'une intense émotion, sans jamais tomber dans l'emphase.

Remplaçant **Enea Scala**, initialement prévu, le jeune et prometteur ténor mexicain **Galeano Salas** constitua une très agréable surprise dans le rôle d'Alfredo Germont. Doté d'une séduisante voix de ténor lyrique, richement timbrée, homogène sur toute l'étendue du registre et d'une remarquable musicalité, il sut tirer le meilleur parti du rôle, alliant l'impétuosité juvénile du personnage à une ligne de chant expressive. Il brilla particulièrement dans son aria « *Lunge da lei…* », grâce à la noblesse de son phrasé, et surtout dans sa cabalette « *O mio rimorso! O infamia!* », où l'assurance et

l’éclat de ses aigus lui valurent une chaleureuse ovation du public. En parfaite harmonie avec la soprano, il manifesta également une émouvante implication dans les duos « Un dì, felice, eterea » et « *Parigi, o cara* », dans lesquels il sembla tout donner, rendant pleinement perceptible la sincérité des sentiments de son personnage.



Dans le rôle de son père, le sévère Giorgio Germont, le baryton italien **Luca Salsi**, dans un rôle qu’il connaît manifestement bien et dont il sait tirer le meilleur parti, déploya une voix au timbre noble, sombre et généreux, d’une grande qualité, soutenue par une musicalité irréprochable. Sa caractérisation évita toute rigidité excessive, laissant progressivement affleurer la dimension humaine d’un personnage d’abord sévère et inflexible. Son aria « *Di Provenza il mar, il sol* », interprétée avec une vaste palette de nuances

expressives et une profonde humanité, constitua l'un des meilleurs moments de la soirée.

Dans le rôle d'Annina, la soprano italienne **Francesca Maionchi** apporta un relief inhabituel à la brève partie de la servante de Violetta. Le reste de la distribution secondaire se montra également d'un très bon niveau, avec notamment le Gastone du toujours efficace ténor italien **Carlo Bosi**, le Barone Douphol du sonore baryton italien **Nicolò Ceriani** et la Flora Bervoix pleine d'aisance de la mezzo-soprano **Anna Werle**. Le chœur de la maison, placé sous la direction de l'Italien **Roberto Gabbiani,** se montra à la hauteur des exigences de la partition, faisant preuve de discipline, d'une belle homogénéité, d'un bon équilibre entre les différents pupitres et d'une remarquable précision dans ses interventions.

Sur le plan musical, le chef d'orchestre Italien **Michele Spotti** tira le meilleur parti de l'**Orchestre du Festival des Arènes de Vérone**, proposant une lecture au rythme soutenu, aux *tempi* justes, au style verdien maîtrisé et à la concertation soignée. Les préludes des actes I et III furent particulièrement réussis, abordés avec délicatesse, lyrisme et un raffinement qui fut très apprécié du public.

Sans constituer une relecture révolutionnaire de l'œuvre, la prioduction de Curran réussit peut-être quelque chose de plus important encore : faire en sorte qu'un opéra aussi souvent donné sur cette scène que *La Traviata* retrouve sa proximité, son pouvoir de séduction et sa capacité à enthousiasmer le public des Arènes.

CRITIQUE, festival. VERONE, Arènes, le 6 août 2026. VERDI : La

Traviata. R. Feola, G. Salas, L. Salsi… Paul CURRAN / Michele SPOTTI. Crédit photographique (c) Droits réservés

---

CRITIQUE, Opéra. WINGFIELD, IF Opera (Church Farm), le 11 août 2026. Oscar STRAUS : The Chocolate Soldier. Jeff CLARKE / James HAM

Quel bonheur que cette confiserie signée Oscar Straus en 1908, adaptation enjouée d'*Arms and the Man* de George Bernard Shaw, créée dès 1894, une partition aussi riche et fondante qu'un bon chocolat noir. À l'image de *My Fair Lady,* version aimée et allégée de *Pygmalion*, voici un Shaw de pur plaisir, ici réécrit et mis en scène par Jeff Clarke pour *IF Opera*, à *Church Farm* (sur la commune de Wingfield, près de Bradford-on-Avon…), après un passage remarqué au *Wilton's Music Hall* de Londres.

IF Opera a changé plusieurs fois de lieu au fil des saisons ; voici la deuxième année consécutive à *Church Farm,* cadre d'une

réelle beauté : un chapiteau provisoire, en dos de selle, abrite l'orchestre, les instrumentistes, les chanteurs et le public, avec vue sur le célèbre *Westbury White Horse* et sur les jolis jardins de la ferme. Une soirée d'été idyllique pour qui séjourne à Bath ou à Bradford-on-Avon, et une raison suffisante, à elle seule, de découvrir cette région. IL S'AGIT, DE FAIT, DE LA PREMIÈRE PRODUCTION PROFESSIONNELLE ENTIÈREMENT MISE EN SCÈNE DE L'ŒUVRE EN GRANDE-BRETAGNE DEPUIS 1940, année où sa création londonienne au *Shaftesbury Theatre* fut interrompue par un bombardement, – épisode que Clarke tisse discrètement dans sa mise en scène. Les costumes d'époque sont signés **Nigel Howard**, le décor, aussi ingénieux que modulable, **Elroy Ashmore**, l'orchestration **James Widden**. Le livret et les *chansons* originales sont dues à **Rudolf Bernauer** et **Leopold Jacobson**, d'après, bien sûr, la pièce de **George Bernard Shaw.**

Le livret porte, de façon surprenante, une sensibilité résolument moderne sur l'absurdité de la guerre, doublée du sport toujours en vogue qu'est la satire des classes sociales, de la tendre bêtise des rapports entre hommes et femmes, et d'une bonne dose d'hypocrisie bourgeoise, le tout enrobé d'un rire constant. Sous ces emballages tape-à-l'œil, bien sûr, le propos de Shaw est clair : tous ces personnages sont, au fond, de la même saveur, quel que soit leur rang ou leurs prétentions. Il y a là, en vérité, un net parfum de Gilbert et Sullivan.

Comme la pièce de Shaw, l'œuvre se déroule sur fond de conflit entre la Bulgarie et la Serbie. Le mercenaire suisse Bluntschli trouve refuge dans la chambre de Raina et lui confie ne transporter aucune munition, tout juste du chocolat, d'où le titre. Raina est fiancée au fringant officier Sergius, favori tout naturel de son père militaire Kasimir et de sa mère, Catherine, aussi attachée qu'obsédée par le rang social. Elles ont pour servante la futée Louka. Mais qui, vraiment, peut résister à un jeune soldat charmant muni de chocolat ? Ni

la mère, ni la fille, ni la servante, comme la suite le montre, toutes conquises par cette offensive chocolatée bien plus efficace que n'importe quelle offensive militaire. On songe, non sans gravité, que plus d'un siècle plus tard, les rivalités interétatiques balkaniques n'ont jamais tout à fait disparu, et s'embrasent encore de temps à autre en conflit ouvert, ce qui confère à la satire légère de l'œuvre sur l'absurdité de la guerre un tranchant, et un arrière-goût résolument doux-amer, que le public édouardien ne pouvait ressentir de la même façon. C'est, du reste, la rivalité pour le contrôle de la Serbie qui allait, à peine six ans après la création de l'opérette, allumer la mèche de la Première Guerre mondiale, ironie amère au regard du message pacifiste de l'œuvre.



La partition séduit de bout en bout, foisonnante de *valses* et de *polkas*, riche d'une couleur orchestrale constante dans la

nouvelle orchestration de **James Widden**, portée par le ***Bristol Ensemble*** sous une baguette légère et sûre de **James Ham**, le tout servi par des dialogues enlevés et pétillants.

Les personnages sont tous dessinés avec vivacité et jouent avec un cœur et une jovialité manifestes, à commencer par la Catherine de **Kristin Finnigan**, mère de Raina vieillissante mais restée jeune de cœur, et son ridicule époux Kasimir Petkoff, campé par **Paul Featherstone** avec la même faconde martiale qu'il apporte à ses rôles chez Gilbert et Sullivan. Toutes les femmes, la mère, la fille et la servante Louka, succombent sans réserve au charme du soldat au chocolat Bluntschli, chanté et incarné avec malice par le grand et charmant jeune ténor **Guy Elliott**, dans une prestation fondante, à se lécher les babines, mais jamais mièvre ni écœurante. Il forme un contraste réjouissant avec le Sergius vaniteux, moustachu et fringant de **Robin Bailey**, chanté avec panache et un vrai sens du personnage. **Eleanor Sanderson Nash** prête à Raina une présence vive et lumineuse, au cœur de l'œuvre, tandis que la Louka de **Felicity Buckland**, finement dessinée, fait office de commentaire mordant sur les doubles standards de ses riches employeurs. **Felix Kemp** complète la distribution principale en Massakroff, d'abord officier bourru, révélant peu à peu un cœur fondant sous la carapace.



Un *raid* aérien s'invite aussi dans la représentation, en parfaite cohérence avec le cadre de guerre, et n'est pas, comme signalé plus haut, un simple clin d'œil, mais bien une référence directe au sort de la création londonienne de l'œuvre ; le programme de salle porte d'ailleurs, non sans malice, un avertissement invitant le public à ne pas céder à la panique si une sirène venait à retentir durant la représentation.

Au final, une véritable boîte de chocolats de spectacle : une confiserie à savourer, sucrée sans jamais verser dans le mièvre, et la vraie friandise incontournable de la saison d'*IF Opera*. Et sous tout ce charme perce, malgré tout, un arrière-goût doux-amer : un rappel, enveloppé de valses et de rires, que les querelles balkaniques à l'origine de l'intrigue n'étaient nullement une invention de confiseur, et que la paix que trouvent Bluntschli et Raina se gagne, dans la vraie vie,

bien plus difficilement que sur scène.

CRITIQUE, Opéra. WINGFIELD, IF Opera (Church Farm), le 11 août 2026. Oscar STRAUS : The Chocolate Soldier. G. Elliott, E. Sanderson Nash, R. Bailey, K. Finningan… Jeff CLARKE /Opera della Luna / James HAM. Crédit photographique © Craig Fuller

---

CRITIQUE, festival. 7ème OPERAFEST LISBOA & OEIRAS (Cloître du Monastère des Chartreux), le 9 août 2026). PUCCINI : Turandot. O. Golovneva, E. Ašceric, A. Pascu, N. Dias… Osvaldo FERREIRA / Daniela KERCK

La 7e édition du désormais incontournable

***Operafest Lisboa & Oeiras* s'est ouverte sur un coup de théâtre. Du 5 au 9 août, dans le cadre somptueux du Cloître du *Convento da Cartuxa* « (Monastère des Chartreux »), à *Caxias*, la production du *Turandot* de Giacomo Puccini, signée par Daniela Kerck pour le *Hessisches Staatstheater de Wiesbaden*, a littéralement enfammé le public lusitanien. Une réussite éclatante qui confirme le statut du festival – dirigé par Catarina Molder – comme l'un des rendez-vous lyriques les plus excitants d'Europe.**

Ce cru 2026, placé sous le signe de « ***L'Énigme*** **»,** avait pour lourde tâche de célébrer le centenaire du chef-d'œuvre inachevé de Puccini. Pari plus que relevé ! Sous la baguette fièvreuse du chef **Osvaldo Ferreira**, l'**Orchestre Philharmonique du Portugal** a fait surgir l'univers sonore fascinant de la Chine antique, mêlant orientalisme de carte postale et dissonances d'une modernité audacieuse. La phalange a brillé par sa clarté, offrant aux chanteurs un écrin musical d'une transparence et d'une puissance rares, notamment dans les redoutables *tutti* qui jalonnent la partition.

Visuellement, c'est un choc esthétique. **Daniela Kerck,** qui signe ici la mise en scène et les décors, a su transcender les clichés de l'opéra impérial. Avec sa collègue **Andrea Schmidt-Futterer** aux costumes et **Astrid Steiner** à la vidéo, elle crée un univers épuré, presque onirique, qui magnifie la cruauté du récit. Le travail sur les projections vidéo, en parfaite symbiose avec les lignes architecturales du cloître, est un atout majeur, plongeant le spectateur dans une atmosphère tour à tour glaciale et incandescente. Les apparitions du Prince de Perse (**Hugo Cabral Mendes**) ou les interventions des trois masques Ping, Pang et Pong – campés avec un brio comique et tragique par **Tiago Amado Gomes, Bruno Almeida** et **Alberto Sousa**

– gagnent en densité dramatique grâce à une chorégraphie signée **Rosana Ribeiro** qui insuffle une vie constante à l'espace scénique.



Mais c'est évidemment le plateau vocal qui a emporté l'adhésion. La Turandot de la soprano russe **Olesya Golovneva** est une interprétation de référence. Sa voix, d'une puissance dévastatrice, incarne la princesse de glace avec une autorité souveraine, faisant de son redoutable « *In questa reggia* » un moment de pur vertige lyrique. Face à elle, Calaf a trouvé un interprètes remarquable – avec Rodrigo Garull dans une première ditribution -, mais, c'est le ténor bosniaque **Ermin Aščerić** que nous avons eu le privilège d'entendre, le 9 août. Ce ténor possède une projection exceptionnelle et une vaillance héroïque idéale pour le rôle ; son « *Nessun dorma* », attendu de tous, a été un moment d'émotion collective intense, porté par une ligne de chant d'une grande noblesse.

Autour d’eux, la distribution tient toutes ses promesses. On retiendra la Liù déchirante d’**Aida Pascu**, dont le timbre pur et la vulnérabilité bouleversante ont arraché des larmes lors de son suicide. Le Timur du **Nuno Dias** impose le respect par sa présence tragique, tandis que **Luís Caetano**, en empereur Altoum, et **Diogo Oliveira**, en mandarin, complètent avec élégance ce tableau. Mention spéciale aux **Chœurs de l’Operafest**, préparés avec un soin minutieux par **Filipa Palhares**. Leur intervention, massée dans les étages du cloître, a ajouté une dimension spectaculaire et presque sacrée à la représentation.



Catarina Molder, directrice artistique du festival et de l’*Ópera do Castelo*, avait promis une fin surprenante. En utilisant la version brute et inachevée de Puccini, elle et **Daniela Kerck** offrent une conclusion d’une sobriété

désarmante. Fini le traditionnel *happy end* ; place à un dénouement tragique, qui nous ramène au cœur du drame et à la véritable énigme du personnage de Turandot. Ce parti-pris, d'une intelligence rare, a achevé de convaincre le public, qui a réservé aux artistes de longues ovations debout.

Avec cette production, l'***Operafest Lisboa & Oeiras*** ne se contente pas d'honorer le centenaire de Puccini, mais prouve qu'un festival indépendant, ambitieux et dirigé avec passion peut offrir des soirées lyriques d'un niveau international. Comme nous le soulignions déjà dans nos précédents compte-rendus dans ces mêmes colonnes (*Don Giovanni* de Mozart en 2024 ou *Carmen* à l'été 2023), la manifestation lisboète est bien devenu le cœur battant de la création lyrique portugaise, où l'exigence artistique se marie à la magie des lieux et à l'enthousiasme communicatif de son public. Un triomphe… tout simplement !

CRITIQUE, festival. 7e OPERAFEST LISBOA & OEIRAS (Cloître du Monastère des Chartreux), le 9 août 2026. PUCCINI : Turandot. O. Golovneva, E. Ašceric, A. Pascu, N. Dias… Osvaldo FERREIRA / Daniela KERCK. Crédit photographique (c) Antonio Saldanha

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 9 août 2026. VERDI : Nabucco. A. Ganbaatar, A. Bartoli, A. Comes, A. Scotto Di Luzio… Paul Emile FOURNY / Fabrizio Maria CARMINATI

Il est une heure particulière en plein été – à Macerata, dans les *Marches,* en Italie -, où la ville semble renoncer à elle même. Dès quatre heures de l'après midi, les rues autour de la *Loggia dei Mercanti* se vident presque entièrement, les volets se ferment, la chaleur s'accumule dans la pierre comme si la ville tout entière avait discrètement décidé de cesser d'exister jusqu'à nouvel ordre. La sensation n'a rien de déplaisant à proprement parler, elle tient plutôt d'une sieste générale si complète qu'elle frise l'abandon, et un visiteur tout juste descendu du train pourrait se demander s'il existe seulement un festival d'opéra dans cette ville.

Mais que l'on observe ces mêmes rues lorsque le soleil descend et que la température l'accompagne, et la ville se souvient d'elle même. Les portes se rouvrent, les voix reviennent sur le *Corso*, et vers huit heures et demie toute la vie du soir se

met à couler, presque littéralement, en pente douce vers la *Piazza Mazzini* et à travers les grilles du *Sferisterio*, comme si la chaleur du jour n'avait fait que retenir chacun en réserve pour la nuit. Ireneo Aleandri construit l'arène en 1829, financée par une centaine de familles souscriptrices de la ville, comme théâtre pour les jeux de balle que la noblesse de Macerata finira par transformer en l'un des plus beaux lieux d'opéra en plein air d'Italie. La scène est un mur, littéralement, une vaste étendue de brique de près de quatre vingt dix mètres, cernée d'une courbe néoclassique de colonnes et de loges pour le public. Ce que la mise en scène de **Paul Émile Fourny** comprend, c'est que cette ampleur, qui est aussi une immense toile vierge, constitue déjà un cadeau, et n'a nul besoin d'être comblée par des décors matériels.

Il faut le dire clairement, pour quiconque voyage régulièrement en Italie l'été pour assister à des opéras en plein air, et s'est installé dans l'habitude des Arènes de Vérone comme référence en Italie, que Macerata mérite de figurer sur la même liste, que ce soit en complément ou en véritable substitut. L'accès y est certes moins immédiat, il n'existe pas de vol direct vers un aéroport proche comme c'est le cas pour Vérone, et la liaison en voiture ou en train depuis Rome ou la côte adriatique demande un peu plus d'effort que le trajet bien rodé vers Vérone. Mais le *Sferisterio* offre ce que l'Arène de Vérone, malgré son ampleur romaine et son propre charme réel, ne peut pas offrir, un public qui n'a pas encore été entièrement absorbé par le circuit des autocars de tourisme, et des mises en scène, celle ci comprise, qui utilisent l'architecture même du lieu comme partie intégrante du récit plutôt que de simplement remplir un très vaste espace vide de spectacle. L'effort supplémentaire pour s'y rendre est récompensé dès la première demi heure de n'importe quelle soirée ici. Le festival possède aussi une véritable spécialité qu'il convient de connaître avant de réserver, Macerata est tout aussi à l'aise à bâtir une soirée autour d'un chanteur en pleine ascension qu'à engager une voix déjà incontestablement

au sommet de la profession, et cette distribution en offre une belle illustration, **Ariunbaatar Ganbaatar** encore clairement en plein essor, et une **Anastasia Bartoli** déjà « célèbre », tous deux traités par le festival avec le même sérieux, sans que l'un ne soit présenté comme la vedette et l'autre comme simple faire valoir.



Oui, la mise en scène de **Paul Emile Fourny** s'appuie beaucoup sur la vidéo. Cependant, de véritables segments de mur sont déplacés par la figuration silencieuse, transformant Jérusalem en Babylone au fil de la soirée, si bien que l'architecture elle même devient presque un personnage à part entière, changeant de camp scène après scène comme le fait l'intrigue. La vidéo, signée **Mario Spinaci**, fait le reste, et ne ressemble que rarement à un ornement plaqué sur un décor statique, les fleuves de Babylone sont projetés courant sur la brique,

autour et au dessus du chœur rassemblé en dessous, et au final le Temple de Baal connaît une destruction par le feu à la même échelle que tout ce qui a précédé.

Mais le véritable coup de maître de la production survient plus tôt et plus discrètement que ces deux morceaux de bravoure, lorsque le vaste mur de brique de l'arène, conçu pour la scène par **Benito Leonori**, cesse d'être le *Sferisterio* pour devenir, progressivement puis totalement, le Mur Occidental, le *Mur des Lamentations* de Jérusalem, reconstruit dans la lumière plutôt que dans la pierre. C'est l'image la plus forte de la soirée, et elle frappe avec une véritable force précisément parce que rien ne l'annonce, Fourny laisse au public le soin de faire lui même ce moment de reconnaissance plutôt que de le souligner.

Les costumes de **Giovanna Fiorentini** refusent d'ancrer l'action dans une époque précise, évitant à la fois la reconstitution d'archives et l'artifice désormais un peu usé de la modernisation forcée, et ce choix sert bien l'ouvrage ; les lumières de **Ludovico Gobbi** accomplissent le travail plus délicat de rendre cet immense mur lisible d'un instant à l'autre, isolant une seule silhouette contre toute cette brique lorsque le drame appelle l'intimité, puis rouvrant tout l'espace lorsqu'il appelle l'ampleur. À eux deux, l'équipe scénographique résout le problème que cette arène pose à presque toute production qui s'y frotte, comment être grandiose sans devenir vide, et le fait avec une légèreté qui n'attire jamais l'attention sur sa propre habileté.

Dans la fosse, le chef italien **Fabrizio Maria Carminati** atteint le cœur même de l'ouvrage, qui n'est en réalité pas tant Babylone antique qu'une forme particulière de nostalgie, celle des Hébreux captifs pour une patrie qu'ils ne peuvent plus atteindre, mais aussi, en dessous, la nostalgie propre de Verdi pour une Italie du *Risorgimento* pas encore unifiée, et en dessous encore, le drame plus intime d'un père dont tout le sentiment de lui même se défait dans sa querelle avec le

divin. Carminati tient ces trois registres dans la même lecture sans jamais laisser l'un écraser les autres, et la conduite du *tempo* est superbe de bout en bout, patiente là où la partition demande la patience, urgente là où elle demande l'urgence, tirant de l'**Orchestra Filarmonica Marchigiana** (FORM) un jeu d'une vraie transparence et d'une vraie chaleur, dans une lecture véritablement envoûtante plutôt que simplement accomplie.

Le célébrissime « *Va, pensiero* » lui même est l'un des grands morceaux d'épreuve du répertoire choral, l'un de ces numéros si connus qu'une compagnie parvient soit à le faire sonner comme neuf, soit confirme simplement ce que chacun dans la salle soupçonnait déjà, qu'il est devenu du papier peint. Ici, il ne fut ni tenu pour acquis ni surjoué. La scène reste dépouillée et s'appuie sur de magnifiques projections vidéo d'eau, les fleuves de Babylone glissant lentement sur cet immense mur de brique, accompagnant le chœur triste et nostalgique. C'est un passage qui repose entièrement sur cet équilibre à trouver, et Carminati et Fourny, à eux deux, l'ont trouvé exactement.

Ce dont parle vraiment ce chœur mérite qu'on s'y arrête, car il est facile, après tant de rappels de concert, de n'y entendre qu'une simple mélodie et de cesser d'écouter les mots. *Nabucco* est, dans son fondement même, un opéra sur un peuple opprimé, exilé, réduit en esclavage et menacé de destruction, et Verdi comme Solera ont puisé cette histoire directement dans le récit biblique de la captivité à Babylone. Que le peuple juif ait survécu à la destruction des deux Temples, à l'exil, à des siècles d'expulsion, de persécution et de *pogroms* à travers l'Europe et le Moyen Orient, aux génocides de la *Shoah,* et à l'acharnement incessant qui continue de s'exercer contre lui jusque dans le monde d'aujourd'hui, tient véritablement du miracle d'endurance humaine, une endurance qu'aucun empire, quelle qu'ait été la totalité de son dessein, n'est jamais parvenu à éteindre ; et

une production qui fait de son image centrale le propre mur du souvenir de Jérusalem, plutôt qu'une ruine antique générique, invite discrètement le public à entendre le choeur « *Va, pensiero* » comme portant sur cette continuité là, plutôt que comme un morceau d'antiquité décorative. C'est tout au crédit de Fourny qu'il fasse confiance à l'image pour porter ce propos sans le souligner.



Le rôle-titre revient à Nabucco, mais la soirée, en vérité, appartenait à l'Abigaille d'A**nastasia Bartoli**, et lui appartenait presque dès son entrée. C'est une prestation d'une véritable puissance vocale et, chose plus rare, d'une véritable beauté logée à l'intérieur de cette puissance, une voix qui trouve dans l'aigu tout l'éclat et l'étendue du véritable *belcanto* avant de s'ouvrir, sans effort apparent, sur un territoire plus proche du *mezzo* dans le grave, sombre et plein là où le rôle se contente généralement du seul

volume. La caractérisation est finement dessinée de bout en bout et ne cède jamais à la fureur générique que le rôle peut inviter ; le finale en particulier est mené avec une véritable intelligence, Bartoli maintenant Abigaille physiquement droite et non brisée alors même que le personnage est amené à genoux à implorer le pardon, si bien que l'effondrement se lit comme celui d'une femme qui refuse de s'effondrer tout à fait plutôt que d'une femme qui s'effondre simplement.

Ariunbaatar Ganbaatar, ancien finaliste du *Cardiff Singer of the World*, apporte au rôle titre un instrument véritablement stupéfiant, parfaitement adapté à l'arrogance initiale de Nabucco, ce dieu autoproclamé convaincu de sa propre conquête. Ce qui le distingue d'une simple grande voix, cependant, c'est l'intelligence avec laquelle il réduit cet instrument pour les passages plus doux, plus humbles, notamment dans le grand duo avec Abigaille, où Nabucco se retrouve physiquement et mentalement diminué, père suppliant plutôt que souverain, et Ganbaatar y trouve une couleur entièrement différente, bien plus vulnérable.

Le Zaccaria d'**Alberto Comes** aurait facilement pu être le point faible de la soirée, le rôle ayant tendance à se réduire à une simple prédication pieuse si un chanteur moins accompli s'y risque, mais Comes s'élève bien au dessus de ce risque, digne et inflexible dans sa présence scénique, chantant le rôle d'une ligne calme, fière et finement sensible qui donne au personnage un vrai poids plutôt qu'une simple droiture morale. La Fenena de **Laura Verrecchia** est plus « habillée », dans une production par ailleurs partagée entre costumes militaires tape à l'œil pour les Assyriens et sobriété pour les Hébreux, en quelque chose de plus proche d'une écologiste militante moderne, cheveux libres et drapé aux airs *hippies*, un choix curieux sur le papier qu'elle parvient néanmoins à rendre crédible, son grand air livré avec une résonance véritablement éplorée. L'Ismaele d'Alessandro **Scotto Di Luzio** possède une projection solide et une ligne nette, même si la direction

d’acteurs ne lui donne guère de matière à exploiter, et le personnage marque moins fortement. Les rôles restants sont tous bien tenus, **Alessia Camarin** en Anna, **Simone Fenotti** en Abdallo et **Renzo Ran** en Grand Prêtre de Baal parmi eux, complétant une distribution où même les plus petits rôles semblent traités avec soin. *Bravissimi !*

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 9 août 2026. VERDI : Nabucco. A. Ganbaatar, A. Bartoli, A. Comes, A. Scotto Di Luzio… Paul Emile FOURNY / Fabrizio Maria CARMINATI. Crédit photographique (c) Macerata Opera Festival

---

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 8 août 2026. ROSSINI : Il Barbiere di Siviglia. R. Lupinacci, R. Gatin, G.

Martyrosian, M. F. Romano… Daniele Menghini / Jacopo Brusa

La mise en scène sur un plateau de télévision – que le metteur en scène Daniele Menghini offre au *Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rosssini – revient au *Macerata Opera Festival*, quatre ans après sa création, et demeure inventive et souvent très drôle, quitte à prendre le dessus sue l'opéra qu'elle est censée servir. Ce qui enchante dans cette représentation nocturne sur le vaste plateau du sublipme *Sferisterio* de Macerata, c'est le chant et la fosse !

Le décor est un plateau de télévision, ou plutôt plusieurs à la fois, le tout réuni sous l'enseigne des *Siviglia City Studios* : caméras, écrans, et l'équipe d'un *sponsor* qui tourne sa propre publicité dans le coin de scène que le drame vient de quitter. La logique tient la route. Les personnages de Rossini mentent et fabriquent des versions d'eux-mêmes, et faire de Figaro la figure tutélaire d'une industrie du divertissement ce qui relève d'une lecture sérieuse, et non d'un habillage décoratif. La production porte aussi un héritage: lauréate d'un concours pour artistes de moins de trente cinq ans dont le *jury* était présidé par Graham Vick, à qui elle est dédiée. **Simone De Angelis** éclaire le plateau comme un studio plutôt qu'une scène, chaque air cueilli dans une découpe dure et relayé en gros plan par la vidéo de **Stefano Teodori**.



L’ouverture se joue sur fond d’activité de production complète, présentation des personnages, entrée d’Arlequin, techniciens au travail. On y gagne en exposition, on y perd davantage en concentration. La largeur de l’arène aggrave la chose. Le *Sferisterio,* construit par Ireneo Aleandri en 1829 comme arène de jeu de balle, offre une scène de près de quatre vingt dix mètres, et Menghini prend la dimension au mot: à un moment, une véritable voiture est amenée sur le plateau et garée en son centre comme un simple élément de décor. Mais d’un côté de la salle, l’équipe de tournage du *sponsor* occupe parfois tout le champ visuel pendant que le drame se joue soixante mètres plus loin. Le public doit choisir quel spectacle regarder. La présentatrice télé, censée nous orienter, ne fait que ralentir un opéra dont toute la méthode est l’accélération. Il y a là aussi une incohérence plus profonde: la mise en scène insiste sur un monde d’écrans et d’applications, alors que Rossini et Sterbini ont bâti

l’intrigue sur le papier (le billet tombé du balcon, la liste de linge substituée, la lettre produite comme preuve…), autant d’éléments qui entrent en collision avec tout ce qui, par ailleurs, met l’accent sur les réseaux sociaux et la numérisation.



Don Basilio, lui, est tout simplement mal conçu. En faire une *rock star* en vogue supprime ce qui le rend drôle; il devrait être un obscur provincial ridicule, facile à acheter, et la corruption perd tout ressort comique si celui qui empoche l’argent est une célébrité. La scène de la leçon souffre du même encombrement, Almaviva déguisé accompagné d’un groupe de rock pendant que Bartolo regarde le tournage du sponsor. Face à tout cela, le personnage créé d’Arlequin trouve pleinement sa place. Absent du livret et n’ayant nul besoin d’y être, le mime dansant et silencieux, dans la chorégraphie de **Livia**

Bartolucci, rend l'ouvrage à son ascendance de *commedia dell'arte.* Il observe, juge, intervient, et devient à la fin un agent plus décisif que Figaro en libérant Rosina. C'est le seul ajout qui éclaire plutôt qu'il n'encombre. Le dénouement réécrit découle de lui. Rosina s'enfuit en pleine scène, traversant la salle en courant jusqu'à l'allée centrale, les caméras à sa poursuite, la course s'achevant sur les écrans quand elle se jette dans une voiture qui démarre, joli écho de celle garée sur le plateau plus tôt. L'idée de fond est bonne, plus intéressante qu'un simple refus de la cage: elle veut se libérer de tous, d'Almaviva autant que de Bartolo. Mais rien, dans les trois heures précédentes, n'en pose la graine, aucun signe d'impatience envers Almaviva lui-même, si bien que le revirement arrive comme une conclusion du metteur en scène plutôt que du personnage. Un seul indice posé plus tôt aurait transformé un coup de théâtre en résolution, et véritablement ouvert sur Mozart et le mariage amer que Beaumarchais et Da Ponte tiennent en réserve.

Dans la fosse, **Jacopo Brusa**, qui a repris la direction musicale de Gianluca Martinenghi, dirige Rossini en homme du rythme plutôt que de la vitesse*: tempi* vifs mais jamais bousculés, *crescendi* construits par paliers plutôt que simplement poussés. L'**Orchestra Filarmonica Marchigiana** a joué avec une vraie transparence et tenu la route dans le premier final, malgré l'agitation scénique, et l'orage ouvrant le second acte fut une véritable peinture de scène plutôt qu'un remplissage. Le chœur du festival, dirigé par **Christian Starinieri**, a chanté avec précision et une belle unité d'attaque.



Ruzil Gatin, qui reprend l'Almaviva de la création 2022, offre la performance la plus accomplie de la soirée, clair et souple, les vocalises nettes plutôt qu'approximatives; l'*aria* « *Cessa di più resistere* » fut chanté en intégralité… et bien chanté ! La Rosina de **Raffaella Lupinacci,** ici recomposée en mannequin de couverture dotée de sa propre communauté de suiveurs, chante *Una voce poco fa* avec charme et beaucoup d'acier en dessous, et se révèle par ailleurs une véritable chanteuse d'ensemble. Le Figaro de **Grisha Martirosyan**, matador content de lui-même, mène le célèvre *Largo al factotum* à un *tempo* qui laisse porter les consonnes, et l'aisance scénique comme le sens du *tempo* font merveille. Le Bartolo de **Marco Filippo Romano** est la plus belle réussite comique du plateau, avec un « *A un dottor della mia* » sorte entièrement articulé à pleine vitesse sans jamais verser dans la caricature. **Riccardo**

Fassi chante Basilio d’une basse ferme et sombre, *La calunnia* construite depuis un murmure authentique; que le personnage échoue relève de la mise en scène, non du chanteur. La Berta de **Giulia Mazzola**, vêtue plus en artiste de *music hall* qu’en gouvernante, livre l’air *« Il vecchiotto cerca moglie* avec un vrai style, même si la jouer perpétuellement éméchée brûle bien trop tôt la seule bonne idée d’ivresse de la production, celle du soldat feint d’Almaviva. **Valerio Morelli, Marco Caudera** et **Davide Filipponi** complètent une distribution qui travaille dur tout au long de la soirée, aux côtés d’une population réduite de stylistes doublant en musiciens, en personnel de plateau et en mascottes en peluche jamais expliquées, que l’on suppose appartenir au *sponsor.* Les ensembles furent le plus grand bonheur de la soirée, le premier final et le trio du second acte tous deux chantés avec des lignes individuelles audibles à l’intérieur de l’ensemble.

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 8 août 2026. ROSSINI : Il Barbiere di Siviglia. R. Lupinacci, R. Gatin, G. Martyrosian, M. F. Romano… Daniele Menghini / Jacopo Brusa. Crédit photographique (c) Macerata Opera Festival

---

CRITIQUE, festival. 45e

Festival de la Vézère (Château du Saillant), le 8 août 2026. ROSSINI : « La Cenerentola » par la Compagnie « Diva Opera »

Après l'émotion poignante de *La Bohème*, la *Compagnie Diva Opera* a offert au public du Festival de la Vézère un tout autre visage de son grand talent avec *La Cenerentola* de Gioachino Rossini, donnée le lendemain dans la même Grange du Château du Saillant. Ce changement de registre, du drame puccinien à la comédie rossinienne, fut une véritable bouffée d'air frais, un feu d'artifice musical qui a couronné en beauté ce week-end d'exception. La troupe britannique, fidèle au festival depuis 25 ans, a une fois de plus démontré l'étendue de son art et sa parfaite maîtrise des répertoires les plus variés.

Comme la veille, la direction musicale était assurée depuis le piano par **Bryan Evans**, directeur artistique de la compagnie. Son jeu, d'une précision et d'une vitalité étincelantes, a parfaitement restitué l'effervescence et l'élan de la partition rossinienne, avec ces fameux *crescendi* qui font la signature du compositeur. La mise en scène de **Wayne Morris**, fidèle à une esthétique traditionnelle mais colorée et inventive, a su donner vie à ce conte de fées avec une intelligence dramatique et une malice réjouissantes. Les

personnages, tour à tour grotesques, touchants ou héroïques, étaient campés avec une précision chirurgicale, dans un savant équilibre entre comédie et émotion.



La distribution, (quasi) entièrement renouvelée pour l'occasion, était à la hauteur de l'événement, chaque chanteur semblant s'approprier son rôle avec un bonheur communicatif. La mezzo-soprano **Heather Lowe** était une Angelina (Cendrillon) bouleversante de sincérité et de noblesse. Dès son premier air, « *Una volta c'era un re*« , sa voix, d'une grande pureté et d'une souplesse étonnante, a captivé l'auditoire. Son timbre chaud et son *legato* irréprochable ont magnifié la célèbre aria finale « *Non più mesta*« , moment d'une virtuosité éblouissante où la voix semblait s'élever vers une lumière nouvelle. Loin d'une Cendrillon résignée, elle incarnait une jeune femme pleine de caractère, dont la bonté n'excluait pas

une fermeté bienvenue. Face à elle, le ténor **Joseph Doody** prêtait ses aigus solaires au Prince Don Ramiro. Sa voix claire et agile, d'une facilité déconcertante dans les passages les plus périlleux, a rendu justice au rôle exigeant écrit par Rossini. Son « *Sì, ritrovarla io giuro* » fut un moment de pur éclat vocal, porté par une ligne de chant conquérante et une présence scénique naturelle. Son jeu, à la fois noble et malicieux, a parfaitement servi les quiproquos de l'intrigue.



La famille de la jeune héroïne était campée par des interprètes d'une drôlerie irrésistible. Le baryton **Matthew Hargreaves** était un Don Magnifico, le beau-père tyrannique, d'une vanité et d'une cupidité hilarantes. Sa voix, puissante et autoritaire, a trouvé son apogée dans les délires d'ambition de son personnage. Le baryton **Jerome Knox**, déjà

Schaunard la veille, se glissait ici dans la peau de Dandini, le valet du Prince déguisé en maître. Il fut un complice parfait, à la fois insolent et attachant, dont la complicité avec le Prince faisait mouche à chaque scène. Les deux sœurs, Clorinda et Tisbe, étaient interprétées par **Natasha Page** et **Louise Mott**, un duo de « méchantes » d'une perfection comique. Leurs voix, l'une soprano, l'autre mezzo, se mariaient à merveille dans les ensembles pour créer une cacophonie de disputes et de jalousies qui a ravi le public. Enfin, la basse **Philip Smith** prêtait sa voix grave et solennelle au sage Alidoro, le précepteur du Prince, dont l'air « *Là del ciel nell'arcano profondo* » apportait une touche de profondeur morale à ce joyeux canevas. Les membres du chœur – **Charles St. John, Alex Pratley, William Stevens, Michael Roche**, déjà aperçus pour certains la veille dans des rôles secondaires – ont une nouvelle fois fait preuve d'un engagement total, apportant une présence et une homogénéité remarquables aux passages d'ensemble.

Devant un public conquis, la soirée s'est achevée sur une ovation méritée. Les applaudissements nourris et les sourires échangeés témoignaient du plaisir partagé par tous les spectateurs, venus en nombre pour cette avant-dernier spectacle du festival corrézien. Dans le cadre enchanteur du **Château du Saillant**, ***Diva Opera*** a réussi son pari : nous faire croire, le temps d'une soirée, que les contes de fées existent encore, portés par une musique étincelante et des artistes de grand talent. Un véritable enchantement qui venait couronner un week-end lyrique d'exception !



CRITIQUE, festival. 45e Festival de la Vézère (Château du Saillant), le 8 août 2026. ROSSINI : « La Cenerentola » par la Compagnie « Diva Opera ». Crédit phtographique (c) Festival de la Vézère

---

CRITIQUE, festival.

INNSBRUCK, Tiroler landestheater, les 7 et 8 août 2026. CESTI : Il Pomo d'oro. M. Borgioni, M. Ortscheidt, S. Rennert, J. Martinez, S. Patchornik, A. Allegrezza, R. Brès-Feuillet… Fabio Ceresa / Ottavio Dantone

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

Donné en deux soirées, comme ce fut le cas lors de la création à Vienne les 12 et 14 juillet 1668, *Il pomo d'oro* d'Antonio Cesti, sur un livret de Francesco Sbarra et des décors de Ludovico Burnacini (également architecte du *Theater auf der Cortina*, expressément construit pour la représentation) n'avait jamais été donné dans son entièreté. En cause sa

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

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

et se moque de l'amour vénal et intéressé, et par la nourrice Filaura, digne héritière d'Arnalta et des autres nourrices nymphomanes vénitiennes. Spectacle allégorique oblige, pour ne pas faire de jalouse, Pâris remettra la pomme d'or à l'impératrice d'Autriche, synthèse des qualités des trois déesses.

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

théâtre, et une direction d'acteurs au cordeau, dans la transition parfaitement huilée entre les deux univers. En pivotant, ces décors modernes laissent apparaître les fameux décors peints (nuages, nacelles, animaux fantastiques, colonnes, etc.) et les divinités descendant des cintres, ce qui est une manière aussi de réactiver l'esthétique des contrastes propre au baroque.



La distribution réunie pour cette recréation mémorable (vingt chanteurs pour quarante-sept rôles) mérite dans l'ensemble les plus vifs éloges. Dans celui du fat Pâris, **Mauro Borgioni** excelle à souligner la duplicité du personnage, déployant un timbre de baryténor également à l'aise dans le registre aigu requis par le rôle. Son air magnifique au début du deuxième acte (« *O del ben che acquisterò* », jadis enregistré par Jacobs lors de la 5e édition du festival en 1980, dans le

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

Le second rôle comique est campé par le baryton **Roberto Cavaluzzi**, timbre bien affirmé et acteur plein de ressources ; dommage que son chant soit trop souvent engorgé, escamotant une claire élocution. **Giacomo Nanni** est un remarquable Jupiter, baryton impérial (qui chante aussi les rôles de l'Empire et du dieu Éole), pontifie à l'envi, certain de sa

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

rompue à ce répertoire.



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

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

Dans la fosse, à la tête d'une **Accademia bizantina** exceptionnelle, **Ottavio Dantone** est le grand maître d'œuvre de cette résurrection mémorable. S'il nous avait habitué davantage, avec un égal bonheur, au répertoire plus tardif du XVIIIesiècle, son excellente interprétation de la *Dori* de Cesti, ici même à Innsbruck en 2019, a montré sa connaissance très fine de l'orchestration raffinée du compositeur. Des pizzicati aux arpèges des cordes, de la puissance jamais envahissante des cuivres à l'équilibre miraculeux des pupitres dans le dialogue constant avec les voix, Dantone a prouvé, s'il en était besoin, qu'un respect scrupuleux de la partition

et de son livret, en les dépoussiérant avec tact et intelligence, sans en retirer la patine qui seule résiste au temps, permet de rendre possible l’impossible, et de faire de ces deux soirées d’opéra un moment historique.



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

CRITIQUE, festival. 45e Festival de la Vézère (Château du Saillant), le 7 août 2026. PUCCINI : « La Bohème » par la Compagnie « Diva Opera »

Le cadre, d'abord, vous coupe le souffle : entre les méandres de la Vézère et la silhouette altière du Château du Saillant, la 45e édition du Festival de la Vézère a offert, comme chaque début d'août, l'un de ses rendez-vous les plus courus. Fondé il y a plus de quatre décennies par les parents de Diane et Paul du Saillant, cet événement champêtre, désormais dirigé par cette fratrie passionnée, a su préserver une âme, un esprit de partage et une exigence artistique intactes, transformant la grande grange du domaine familial, aménagée pour l'occasion en salle de spectacle, en un théâtre d'exception.

Et quelle soirée pour ce premier titre de la mini-étape lyrique par la Compagnie ***Diva Opera***, fidèle au festival pour la 25e année consécutive (!), qui a offert une ***Bohème*** de **Puccini** qui a ravi le public corrézien… à juste titre ! Cette troupe britannique itinérante, véritable ambassadrice de l'opéra de chambre, a une nouvelle fois démontré qu'elle n'avait rien à envier aux grandes maisons d'opéra, en

proposant une version « de poche » piano-voix d'une grande intensité dramatique. La direction musicale, alerte et expressive, était assurée depuis le clavier par **Bryan Evans**, par ailleurs directeur artistique de la compagnie, dont le jeu a su insuffler à la partition toute la jeunesse et la mélancolie pucciniennes. La mise en scène, signée **Wayne Morris**, privilégiait une esthétique sobre et traditionnelle, laissant toute la place à l'émotion et au drame intime des personnages.



La distribution, impeccable de bout en bout, a soulevé l'enthousiasme d'un public conquis. Le ténor gallois **Robyn Lyn Evans**, dans le rôle de Rodolfo, campait un poète idéaliste et passionné, à la voix claire, au timbre solaire et à l'aigu éclatant qui convenait à merveille au héros puccinien. Son fameux « *Che gelida manina* » fut un moment de pur bonheur,

porté par un legato irréprochable et une générosité vocale qui a littéralement embrasé la grange. Il formait un couple bouleversant avec la Mimi de **Mary McCabe**, d'une fragilité poignante et d'une présence scénique émouvante. Son timbre, d'une pureté cristalline et d'une douceur infinie, a su déchirer les cœurs dans le célèbre troisième acte, avec un « *Donde lieta uscì* » chargé d'une mélancolie déchirante. Leur duo final, d'une beauté désespérée, a suscité une émotion palpable dans la salle, beaucoup d'yeux humides témoignant de la puissance communicative de leur interprétation.

Autour d'eux, la « bande » des bohémiens était tout aussi remarquable. Le baryton québecois **Jean-Kristof Bouton** – qui nous avait subjugués en Karnak dans *Le Roi d'Ys* à Strasbourg en mars dernier – était un Marcello truculent, chaleureux et vocalement irréprochable, dont la présence scénique imposante et le timbre rond ont parfaitement incarné le peintre fougueux. Sa complicité avec Rodolfo, notamment dans leurs disputes et réconciliations, était d'un touchant naturel. Le Colline de **Michael Roche** a apporté une gravité et une noblesse naturelles à la « bande » des bohémiens. Dès son entrée, sa stature imposante et son timbre sombre ont conféré une autorité tranquille au philosophe. Son célèbre air du manteau, « *Vecchia zimarra*« , fut un moment de théâtre poignant : sa voix, d'une profondeur organique saisissante, a su transformer ce modeste adieu à un habit usé en un adieu sublime et résigné à sa jeunesse, offrant l'une des émotions les plus pures de la soirée. De son côté, le baryton **Jerome Knox** campait un Schaunard enjoué, espiègle et d'une agilité vocale saisissante, apportant une touche de légèreté bienvenue au drame. La basse **Matthew Hargreaves**, quant à lui, se distinguait dans un double rôle de haute volée : en Benoît, il fut un propriétaire grincheux et comique à souhait, puis en Alcindoro, il offrit une composition tout en ridicule et en dignité pincée, avec une voix profonde et autoritaire qui faisait mouche à chaque intervention. Enfin, le jeune **Charles St. John**, dans le petit rôle de Parpignol, apportait une

fraîcheur juvénile et une malice gourmande qui ont ravi le public, notamment les nombreux enfants présents dans la salle – tandis que Louise Mott et Natasha Page complétaient la distribution comme choristes et comédiennes.



Et que dire de la Musetta de la soprano arménienne **Tereza Gevorgyan** ? Véritable feu d’artifice, elle a enflammé le second acte avec une valse éblouissante, d’une virtuosité et d’une insolence ravageuses. Sa voix, brillante et agile, s’est muée en un instrument de séduction pure, tandis que son jeu scénique, à la fois capricieux et attendrissant, a conquis tous les cœurs. Son duo avec Marcello, mêlant amour et querelles, était d’une justesse et d’une vitalité réjouissantes.

Dans ce lieu magique où la nature et le patrimoine se mêlent à l’art lyrique, la réussite fut totale. Le spectacle, qui a attiré une foule massive dans la grange du Saillant, a

confirmé la réputation du festival, parfois surnommé le « *Glyndebourne corrézien*« . Un pur bonheur, qui fut prolongé avec la *Cenerentola* de Rossini donnée le lendemain (mais nous y reviendons…), mais déjà un grand cru que cette édition 2026 pour un festival en pleine maturité !



CRITIQUE, festival. 45e Festival de la Vézère (Château du Saillant), le 8 août 2026. ROSSINI : « La Cenerentola » par la Compagnie « Diva Opera ». Crédit photographique (c) Festival de la Vézère

CRITIQUE, concerts. 77ème Festival de Menton, les 5 et 6 août 2026. I Gemelli, Emiliano González Toro, Maximiliano Danta… / Vassilena Serafimova, Thomas Enhco

Chaque été, Menton est LA destination incontournable pour qui souhaite vivre sous la voûte étoilée et en bord de mer, de nouvelles expérience musicales. On doit à la sensibilité du chef d'orchestre Paul-Emmanuel Thomas, directeur artistique, d'étonnantes prouesses musicales dont l'excellence se marie à la diversité des propositions. La sensibilité du maestro, qui sait comme nul autre cultiver l'art des affinités artistiques, permet aux festivaliers de retrouver d'immenses interprètes, dans des programmes qui les dévoilent davantage à chaque concert. Ce sont souvent de longues conversations préalables, entre le chef et chaque artiste, qui affinent le choix des œuvres jouées.



On se souvient ainsi de récitals mémorables où entre autres, plusieurs pianistes parmi les plus captivants, se sont révélés sur la scène du Parvis de la Basilique Saint-Michel Archange : **Beatrice Rana, Fazil Say,** le jeune **Alexander Malofeev**, ou cette année (en clôture, le 7 août dernier), l'immense poète **Alexandre Kantorow**… Autant de tempéraments exceptionnels, magistralement « mis en scène » dans l'écrin mentonnais qui continuent de nourrir la légende du Festival de Menton, comme scène incontournable de l'été.

Lors de notre présence, le Festival s'est illustré dans un autre registre, celui de la diversité et de l'éclectisme qui combinés avec cette quête de l'excellence, ont permis de nouveaux apports. L'interaction et la proximité avec les publics se sont pleinement réalisées dans le même temps, grâce au concert du **5 août**, où la scène du Parvis de la Basilique Saint-Michel Archange accueillait l'ensemble baroque **I Gemelli** ; des « Gémeaux » alors très inspirés par l'esprit de la confrontation stimulante, soit une *battle* entre deux chanteurs, prêts à en découdre en chantant plusieurs airs extraits des opéras de **Vivaldi** : chef et ténor, directeur musical de la formation (avec **Mathilde Étienne** qui présentait chaque séquence lyrique), **Emiliano González Toro** déploie un sens de la scène indiscutable, accordant la puissance de son chant à une expressivité juste et nuancée. L'intérêt de cette bataille vocale se révélant à l'aulne de la profondeur voire de la nuance psychologique, accordées au brio d'une virtuosité pétaradante. De l'agilité et de la sensibilité : chaque rôle vivaldien, en dépit de ce que l'on dit, offre comme chez Haendel, une palette élargie d'affects et de situations; l'occasion pour le chanteur, de révéler aussi, outre ses

capacités techniques, son épaisseur et sa finesse… comme acteur.



La grande Bauta Vivaldi par Il Genel ainsi Maximliano Danta © classiquenews 2026

Stimulé par son confrère ténor, le contre-ténor uruguayen, **Maximiliano Danta**, se prête au jeu de la confrontation, exhibant sans filtre un bel abattage vocal, coloratoure comprise : « l'ange » qui nous est ainsi présenté, captive par son timbre « céleste », une intensité et un feu expressif qui contrepointe idéalement avec le timbre plus charnel et terrien de son « rival » ; et quand les deux se retrouvent en duo, la suavité vivaldienne se concrétise dans une alternance de passes amoureuses, libres, parfaitement enchaînées.

Outre la performance évidente des deux chanteurs, la réussite de la soirée s'inscrit également dans son interaction avec le public ; à chaque session, les spectateurs sont chaleureusement invités à exprimer leur satisfaction en applaudissant leur champion. Car c'est ici l'applaudimètre qui départage et fera la gloire de l'un vis à vis de l'autre.

Le public mentonnais couronne ainsi le contre-ténor, digne interprète de la lyre vivaldienne, passionnée, amoureuse, enivrée jusqu'à l'extase.



Photo © Loic Lafontaine

Le lendemain (**6 août**, Palais de l'Europe), place à un autre duo tout aussi surprenant, celui du pianiste **Thomas Enhco** et de la percussionniste **Vassilena Serafimova**. En complices affûtés, les deux virtuoses savent depuis 17 ans, marier le clavier impétueux, percussif du piano, au timbre velouté et rayonnant du marimba. Une connivence artistique qui fait les délices de ce concert. Les deux clavieristes complices avaient présenté déjà en 2019, le premier volet de leur programme « Funambules » (LIRE ici notre critique, juin 2019 : https://www.classiquenews.com/compte-rendu-concert-festival-mu

sique-a-la-ferme-lancon-de-provence-chevrerie-honnore-le-9-juin-2019-thomas-enhco-piano-vassilena-serafimova-marimba/. 7 ans plus tard, voici la suite…

A la séduction évidente née du mariage des timbres, s'ajoutent deux imaginaires personnels, complémentaires qui s'expriment dans la liberté du geste semblant jongler avec une maîtrise totale de l'improvisation. Portés tout deux par la passion du rythme et de la danse, les tempéraments se déploient dans de nombreuses transcriptions dont les deux premiers morceaux donnent la mesure dans l'esprit d'un jeu souple et ondulant : Prélude n°10 en mi mineur BWV 855 de Bach (à 7 temps), puis flot jaillissant et fluide de la Romance sans paroles en mi majeur opus 19b n°1 de Mendelssohn (à 5 temps). Leur complicité séduit davantage encore dans une belle volubilité dynamique et des nuances en réponses dans « les Larmes » d'après Rachmaninov (extraits des Fantaisie-tableaux opus 5), soulignant là encore dans d'amples respirations et l'esprit de ciselure, le chant lyrique et romantique du compositeur russe d'autant plus passionné qu'il est encore au début de sa carrière.

L'entente inventive entre les deux solistes se révèle tout autant dans les œuvres qu'ils ont conçus eux-mêmes ; « Le vent se lève » de **Thomas Enhco**, composition originale qui prolonge et développe une pièce au départ destinée à un long métrage mais jamais utilisée au cinéma : l'écriture comme improvisée, combine admirablement le chant des deux claviers. A l'onirisme évocateur du pianiste, répond la nature dansante de **Vassilena Serafimova**, véritable amazone volubile, qui dans ses transcriptions de danses traditionnelles bulgares, change de baguettes, produit différents sons, secs, grattés, veloutés, atmosphériques… dans une ivresse maîtrisée qui sublime l'euphorie des rythmes, le jeu des passages harmoniques, la vitalité des mélodies d'essence populaire.

Les deux « funambules » ont pour eux, la souplesse, la grâce, une inspiration toujours vive, facétieuse, amusée, directe,

l’étincelle du vrai dialogue ; chacun sur son fil, accompagne l’autre ; leur chant alterné fusionne souvent, se croise, s’enlace dans un parcours endiablé dont les deux équilibristes expriment tous les élans, tous les vertiges, toute l’énergie communicative. Irrésistible.



Photo © Loïc Valentaine

CRITIQUE, festivals : 77ème Festival de Menton : les 5 et 6 août 2026. Le 5 : I Gemelli, « la grande Battle / Vivaldi » avec Emiliano González Toro et Maximiliano Danta. Le 6 août : Vassilena Serafimova et Thomas Enhco, « Funambules ».

autres critiques

LIRE aussi **notre critique du concert de clôture, le 7 août 2026** (Parvis de la Basilique Saint-Michel Archange), récital d'**Alexandre Kantorow**, piano : Bach / Liszt, Medtner, Chopin, Alkan, Scriabine, Beethoven… : https://www.classiquenews.com/77eme-festival-de-menton-bach-li

szt-medtner-chopin-alkan-scriabine-beethoven-alexandre-kantorow-piano/

CRITIQUE, concert. 77ème Festival de Menton, le 7 août 2026. BACH/LISZT, MEDTNER, CHOPIN, ALKAN, SCRIABINE, BEETHOVEN, WAGNER/LISZT… Alexandre KANTOROW, piano

_____

CRITIQUE, festival. MONACO, « Concerts au Palais Princier » (Cour d'Honneur du Palais), le 6 août 2026. RAVEL / LISZT. Alexandre KANTOROW (piano), Orchestre Philharmonique de Monte-

Carlo, Kazuki YAMADA (direction)

Après l'éclatante *Huitième Symphonie* de Dvořák dirigée par Martin Rajna le 2 août, qui avait déjà enthousiasmé la Cour d'honneur du Palais Princier, et en écho lointain à l'ouverture magistrale du 9 juillet où Philippe Jordan avait bouleversé le public monégasque avec la déchirante Cinquième Symphonie de Mahler, le sixième et dernier concert du festival « *Concerts au Palais Princier 2026* » s'annonçait comme un moment mémorable. Cette soirée marquait en effet les adieux de Kazuki Yamada après dix années passées à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo (mais aussi ceux de Didier de Cottignies comme directeur artistique). Une page de l'histoire musicale monégasque se tournait, et le programme imaginé par ces deux artisans de génie pour cette ultime représentation fut un véritable feu d'artifice artistique.

Le concert s'ouvrait sur le ***Quatuor à cordes*** de **Maurice Ravel**, magnifiquement orchestré (pour orchestre symphonique) par **Giancarlo Chiaramello**. Force est de constater que les contraintes de temps – la soirée battant son plein et le protocole monégasque exigeant une rigueur horaire – ont contraint l'orchestre à n'interpréter que les deux premiers mouvements de cette œuvre délicate. Qu'importe ! Ce qui fut donné à entendre suffisait amplement à mesurer toute la splendeur de cette partition. Sous la baguette plein de

souplesse de **Kazuki Yamada**, l'**Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo** s'est mué en un instrument aux mille nuances. Le premier mouvement, *Animé et très décidé*, a déployé toute sa fraîcheur mélodique et son écriture fluide, les cordes se répondant avec une transparence et une légèreté confondantes. Le second, *Très vif et bien rythmé*, a offert un véritable feu d'artifice rythmique, où les *pizzicati* et les accents vifs ont électrisé la Cour d'honneur. Yamada, par son geste précis et chantant, a su faire rayonner tout le raffinement et la modernité de cette œuvre de jeunesse, laissant regretter de ne pouvoir entendre la suite – mais l'essentiel était là : la beauté des couleurs et la sensualité de l'écriture ravélienne, parfaitement restituées par des musiciens en état de grâce.



Puis vint le temps du ***Concerto pour piano n°2*** en la majeur de **Franz Liszt**, et avec lui, l'entrée en scène du prodigieux **Alexandre Kantorow**. Le jeune pianiste français, véritable roi du clavier, a délivré une lecture d'une virtuosité étincelante et d'une intelligence musicale confondante. L'œuvre, d'un seul tenant mais divisée en six sections contrastées, a été déroulée par Kantorow avec une parfaite maîtrise de l'architecture globale, faisant de ce concerto une vaste et puissante symphonie avec piano obligé. Dès l'*Adagio sostenuto assai* initial, il a su créer une atmosphère de recueillement presque mystique, les premières notes du clarinette répondant aux accords du piano avec une douceur envoûtante. Kantorow a déployé un toucher d'une rare délicatesse, faisant chanter le thème principal avec un lyrisme profond et une noblesse de phrasé qui rappelait les plus grands interprètes de la tradition hongroise. Le dialogue avec l'orchestre, sous la direction attentive de Kazuki Yamada, était d'une magnifique précision et d'une superbe complicité.

Puis, dans la section *Allegro agitato assai*, la transformation s'est opérée : le pianiste a laissé éclater sa virtuosité flamboyante. Les gammes chromatiques, les doubles notes et les octaves fulgurantes se sont succédé avec une aisance et une clarté sidérantes. Kantorow possède ce don rare qui permet de marier la puissance la plus démoniaque à une transparence de toucher qui laisse entendre chaque note, chaque harmonie, sans jamais de chevauchement ni de pédale brouillée. Ses doigts, d'une agilité prodigieuse, ont survolé le clavier avec une légèreté presque surnaturelle, dans une démonstration de force qui souleva les premiers frissons dans le public.

Le *Tempo del primo* qui suivit vit un Kantorow plus méditatif, tissant avec l'orchestre un dialogue d'une intimité bouleversante. Le thème initial, repris dans une ornementation somptueuse, a pris des allures de confession intime, chaque note pesée, chaque silence habité. La section *Allegro moderato* déroula ensuite toute sa verve rythmique et folklorique, Kantorow y insufflant une joie communicative, dansant littéralement avec l'orchestre sur les rythmes entraînants de la *csárdás* hongroise. Son jeu, ici, était d'une vitalité contagieuse, les accents martelés avec une précision chirurgicale, les passages en octaves diaboliques exécutés avec une désinvolture confondante. Quabt à la section *Allegro deciso,* elle fut un véritable tour de force : Kantorow y déploya une énergie héroïque, les accords massifs du piano faisant trembler la Cour d'honneur, portés par un orchestre au diapason. Yamada, avec un geste ample et vibrant, soutenait son soliste dans cette apothéose rythmique, créant un *crescendo* d'une intensité inouïe.

Puis vint l'*Allegro animato*, que Kantorow aborda avec un *brio* et une pétulance irrésistibles. La virtuosité était toujours éblouissante, mais jamais gratuite : chaque cascade de notes, chaque trait vertigineux était mis au service d'une ligne mélodique, d'un souffle. Le final, véritable feu d'artifice technique et expressif, s'acheva dans un éclat de joie

triomphante, suscitant la première grande ovation de la soirée. Kantorow avait réussi le pari fou d'unir la puissance dévastatrice de Liszt à une élégance et une poésie rares, confirmant – s'il en était encore besoin – qu'il est l'un des plus grands pianistes de sa génération.

Mais le vrai miracle survint au moment du premier *bis*. **Alexandre Kantorow** s'est approché du piano pour offrir un moment d'éternité, avec la transcription de *La Mort d'Isolde* par Franz Liszt. Ce fut un de ces instants suspendus où le temps semble s'arrêter. La Cour d'honneur, médusée, retenait son souffle devant l'intensité dramatique, la profondeur émotionnelle et la beauté lunaire qui émanaient de ce clavier. Les harmonies wagnériennes, transfigurées par Liszt, prenaient sous les doigts de Kantorow une dimension visionnaire, chaque accord résonnant comme un cri de l'âme. Un silence assourdissant, puis une ovation debout, spontanée, lui succéda du plus profond des cœurs. Hélas, un second bis, que nous n'avons malheureusement pas identifié, vint briser ce sortilège. D'une facture plus anecdotique, il parut bien futile après un tel sommet d'émotion…

La soirée s'acheva en apothéose avec ***La Valse*****,** poème chorégraphique de **Maueice Ravel**, dans une version d'une force et d'une clarté sidérante, dont l'affinité avec la musique française est connue, a dirigé cette œuvre iconique avec une incroyable maîtrise, faisant naître tour à tour les valses viennoises les plus enivrantes et les tourbillons les plus sombres. L'O**rchestre Philharmonique de Monte-Carlo**, galvanisé par l'énergie de son chef et par l'importance de ce dernier concert, a déployé une puissance, une précision et une palette de couleurs inouïes, offrant à ce final une dimension tragique et triomphale qui laissait entrevoir tout le chemin parcouru en dix ans. Et la valse s'acheva dans un fracas apocalyptique !… Le rideau est ainsi tombé sur une décennie exceptionnelle, mais l'écho de cette soirée d'adieux résonnera longtemps dans la mémoire du public monégasque.

CRITIQUE, festival. MONACO, « Concerts au Palais Princier » (Cour d’Honneur du Palais), le 6 août 2026. RAVEL / LISZT. Alexandre KANTOROW (piano), Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Kazuki YAMADA (direction). Crédit photographique (c) Frédéric Nebinger