CRITIQUE, opéra. VIENNE, Staatsoper, le 4 octobre 2026. VERDI : Macbeth. E. Dupuis, A. Bartoli, N. Mavlyanov, A. Vinogradov… Barrie Kosky / Francesco Ivan Ciampa

L’été s’accroche aux ailes de l’automne en cette année 2026. Sous l’éclatant soleil caressant la coupole grandiose de la *Karlskirche*, le vent ramène ses ris par-dessus la chevelure enchevêtrée et dorée du Pavillon de la Sécession, sous le regard grandiose de la *Staatsoper,* parée de ses lampions de grande soirée. C’est avec *Macbeth* et son explosive fatalité que, ce dimanche 4 octobre, les esprits sanglants de Giuseppe Verdi allaient invoquer les gels de l’Écosse au cœur d’un été qui refuse de tarir sa source d’azur et de feu.

La mise en scène de **Barrie Kosky** conçue pour l’Opéra de Zürich est reprise sur le plateau de la *Wiener Staatsoper* avec encore ce cadre de scène d’une obscurité quasi caricaturale. Rappelant en somme certaines séquences du divin *Mulholland drive* de David Lynch, le décor unique est une ligne de fuite vers le cœur infiniment sombre du drame. Oui, on se doute que *Macbeth* est une fable d’une noirceur profonde, mais ce décor unique n’apporte honnêtement que des économies de moyens et

quelques références au cinéma d'horreur et des séries telles *Game of Thrones* (corbeaux…). Les sorcières et chœurs semblent tout droit sortis du film *I am a Legend* ou de chorégraphies de Béjart, la scène de somnambulisme évoque tout sauf le somnambulisme attendu. Parce que, dans l'ensemble, on comprend que Barrie Kosky a tenté de raconter *Macbeth* avec sobriété, notamment sans la sempiternelle effusion d'hémoglobine. Cette subtilité marche, mais il nous faut un peu plus que le soupçon d'un drame et surtout nous en avons assez de voir le couple protagoniste dans leur moindre intimité, juste pour appuyer sur leur côté malsain, qui, dans ce contexte devient gratuit et vulgaire. Cette mise en scène aurait pu être iconique mais elle échoue dans le dépouillement là où certaines pèchent de surenchère.



Sur le plateau cette production a compté avec une distribution

extraordinaire et sans faute. Dans le rôle-titre, le baryton quebécois **Étienne Dupuis** est un Macbeth d'anthologie dramatique et vocalement. On a toutes les nuances et la puissance qui conviennent à cet anti-héros formidable. Avec des couleurs à n'en plus finir, Étienne Dupuis est un verdien naturel et fastueux. En comparse, **Anastasia Bartoli** est une Lady Macbeth idéale. À la fois terrible et sensuelle, la soprano italienne nous ravit par la précision et sa justesse. Les vocalises sont ciselées avec un feu intérieur crépitant et sublime, ses *pianissimi* sont un ravissement pour l'auditeur. Saluons aussi le fabuleux Macduff de **Najmiddin Mavlyanov** – dont le timbre percutant nous enchante. Le Banco d'**Alexander Vinogradov** est sublime par sa maîtrise du style et la variété de ses couleurs, malgré une caractérisation en seigneur elfe, sorti tout droit de Tolkien. Mentionnons encore le Malcolm du ténor mexicain **Carlos Osuna** qui montre combien le Mexique est une terre de talents, et en particulier en ténors – sans oublier le formidable **Johannes Gisser** dans deux petites apparitions, mais qui font entrevoir un talent à suivre absolument.

En fosse, le *maestro* **Francesco Ivan Ciampa** manie la baguette avec la subtilité d'un prestidigitateur génial. Par une battue subtile et souple, il fait sonner un des meilleurs orchestres d'opéra au monde, le généreux et pléthorique **Orchestre de l'Opéra de Vienne**.

CRITIQUE, opéra. VIENNE, Staatsoper, le 4 octobre 2026. VERDI : Macbeth. E. Dupuis, A. Bartoli, N. Mavlyanov, A. Vinogradov… Barrie Kosky / Francesco Ivan Ciampa. Crédit photo (c) Wiener Staatsoper / Marcel Urlaub

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra, le 4 octobre 2026. PROKOFIEV : L’Amour des 3 Oranges. P. Micinski, L. Vrielink, L. Roche, D. Pass, M. Mauillon… Laurent Pelly / Dmitry Matvienko

C’est une véritable déflagration de rire, de poésie et d’invention qui a ouvert la saison 26/27 de l’Opéra national de Lyon. La nouvelle production de *L‘Amour des trois oranges* de Sergueï Prokofiev, confiée à un Laurent Pelly en état de grâce, est un feu d’artifice théâtral et musical, porté par une distribution vocalement somptueuse et un orchestre en pleine possession de ses moyens. Un triomphe.

Laurent Pelly, grand habitué des lieux (il signe ici sa dix-septième production lyonnaise!…), retrouve cette œuvre qu’il avait déjà montée en 2005 à Amsterdam. Il en livre aujourd’hui une version d’une incroyable intelligence et de drôlerie. Le metteur en scène, également créateur des costumes, s’empare de cette fable héritée de Carlo Gozzi et de la *commedia dell’arte,* pour en faire un manifeste théâtral joyeux et un

rien caustique. Le prologue méta-théâtral, où les Tragiques, les Comiques, les Lyriques et les Têtes vides s'affrontent pour définir ce que doit être l'opéra, est un moment de pure jubilation, donnant le ton d'une soirée placée sous le signe du jeu et de la satire du genre lyrique lui-même.

La scénographie de **Caroline Ginet** est un plaisir de tous les instants, magnifiée par les lumières d'une redoutable efficacité de **Michel Le Borgne**. Le décor, constamment changeant, se transforme au rythme effréné de l'intrigue : une immense carte à jouer représentant le Roi de Trèfle, une longue bande blanche recourbée qui se brise pour révéler un rouge profond lors des scènes démoniaques, ou encore ces trois oranges qui grandissent à vue d'œil jusqu'à libérer les jeunes filles qu'elles renferment. La direction d'acteurs, d'une précision d'entomologiste, est un modèle du genre. Pelly fourmille de trouvailles : la marche du cortège royal qui ressemble à une armée de petits soldats, la course effrénée du Prince et de Truffaldino faisant du surplace pour donner l'illusion du mouvement, ou encore Farfarello plongé au milieu des ondes dont ne dépasse que la tête. Les costumes sont à l'avenant : chœurs en noir et collerettes blanches évoquant la forme d'un trèfle, accoutrements de Fata Morgana et du Magicien mêlant rouge et noir, personnages de la *Commedia dell'Arte* plus vrais que nature. Les interprètes se dessinent littéralement comme des figures de bande dessinée, marqués par une gestuelle dégingandée et presque désarticulée, pour mieux souligner le caractère artificiel assumé de cette esthétique.



Dans la fosse, le chef biélorusse **Dmitry Matvienko** dirige les forces de l’Opéra de Lyon avec une précision et une énergie confondantes. Il confère à l’orchestre la puissance qu’exige cette partition électrique et au rythme quasi cinématographique, tout en sachant se faire discret quand les interprètes interviennent. Ce jeu d’équilibriste subtil entre une déclamation presque toujours syllabique – rappelant la source théâtrale de la pièce – et l’opulence d’une orchestration qui apparaît presque comme un personnage à part entière, est remarquable de bout en bout. Matvienko fait swinguer cette partition jubilatoire, où l’humour se marie à un lyrisme vitaminé, sans jamais perdre le fil d’une intrigue faite de ruptures et d’une palette d’affects déployée pour le plaisir pur de jouer. L’orchestre de l’Opéra de Lyon est ici un protagoniste à part entière, tour à tour caustique, tendre, féroce et d’une inventivité constante.

La distribution réunie dans la Capitale des gaules pour cette nouvelle production est de très haut vol, chaque interprète

semblant avoir été choisi pour incarner avec une justesse confondante les figures hautes en couleur de cette féerie caustique. **Piotr Micinski** (Le Roi de Trèfle) incarne avec une autorité désabusée ce souverain impuissant face à la mélancolie de son fils. Sa basse profonde et son jeu tout en retenue donnent une épaisseur touchante à ce personnage de roi dépassé, dont les efforts pour divertir son héritier sont aussi vains que pathétiques. On regrettera peut-être un léger accent dans cette production chantée en français, mais son art du phrasé et sa présence scénique imposante emportent l'adhésion. **Linard Vrielink** (Le Prince) campe un héritier hypocondriaque et mélancolique d'une touchante vulnérabilité. Le ténor confère à ce personnage en quête de rire et d'amour une sincérité désarmante, avec des moyens vocaux d'une belle ampleur, même si l'on sent parfois quelques difficultés dans le registre aigu. Sa transformation progressive, de l'abattement le plus profond à la quête éperdue des trois oranges, est portée par une présence scénique remarquable.

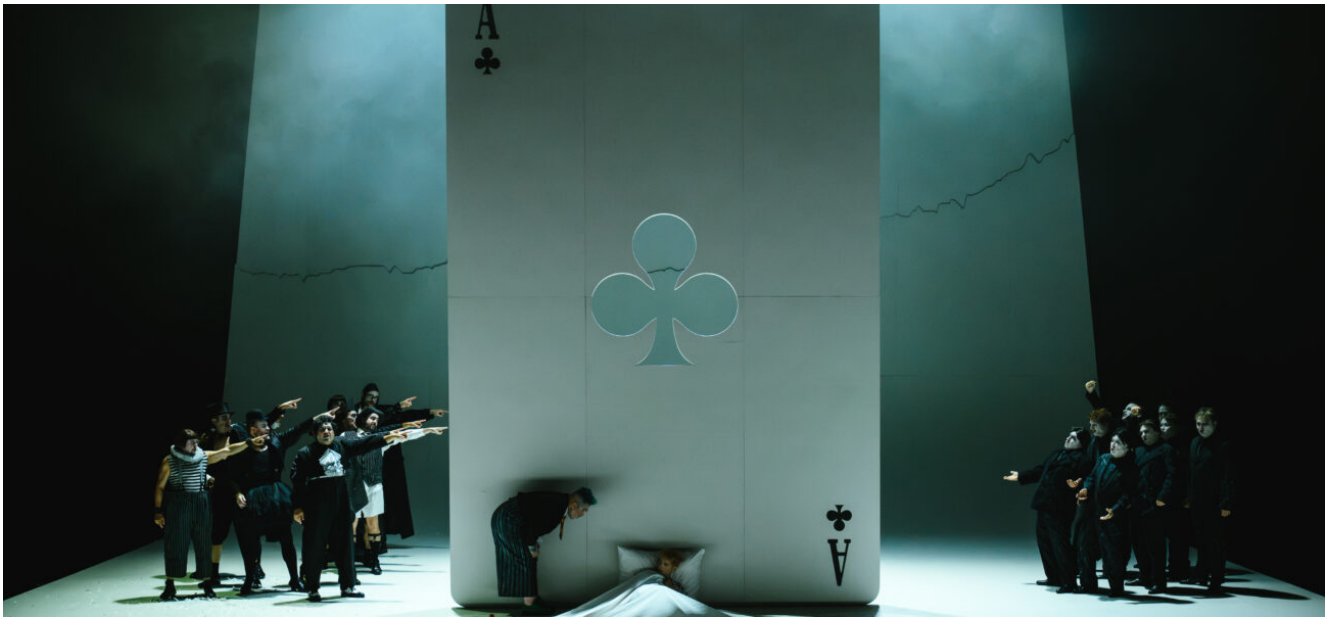


Lucie Roche (La Princesse Clarice) incarne avec une autorité souveraine cette princesse ambitieuse et manipulatrice. Sa

voix riche et charnue, au timbre profond, donne une épaisseur redoutable à cette figure de l'ombre qui tire les ficelles de l'intrigue aux côtés de Léandre. Elle compose une Clarice aussi élégante que vénéneuse, dont chaque intervention est un moment de théâtre d'une efficacité redoutable. **Damien Pass** (Léandre / Farfarello) est un caméléon vocal et scénique absolument réjouissant. Sa démarche lente et mécanique de Léandre, digne d'un pantin sinistre, fait rire la salle aux éclats, tandis que son Farfarello, créature démoniaque et grotesque, est un numéro de composition pure. La basse française déploie une palette expressive d'une richesse rare, passant de la duplicité glaciale du traître à la monstruosité bouffonne du diable avec une aisance confondante.

Robert Lewis (Truffaldino) est le cœur comique de la soirée. Son Truffaldino truculent, clown pathétique et pourtant profondément humain, est une création mémorable. Le chanteur allie une présence scénique irrésistible à des moyens vocaux parfaitement adaptés à ce rôle de bouffon au grand cœur, dont les tentatives désespérées pour faire rire le Prince touchent autant qu'elles amusent. **Marc Mauillon** (Pantalon) déploie dans ce rôle discret mais qui ne passe pas inaperçu un timbre d'une amplitude vocale toujours impressionnante. Sa riche palette sonore et son jeu de scène constamment efficace font de chaque apparition de ce vieillard cacochyme et intéressé un moment de bonheur théâtral. Le baryton français confirme qu'il est l'un des interprètes les plus complets de sa génération. **Daniel Mirosław** (Le Magicien Celio) incarne avec une autorité caverneuse ce magicien rival de Fata Morgana. Sa voix profonde et son jeu hiératique donnent une dimension quasi mythologique à ce personnage de faiseur de sorts, dont les interventions sont autant de moments de théâtre d'une puissante étrangeté. **Gabrielle Philiponet** (Fata Morgana) est une fée survitaminée, féroce et extravagante. La soprano déploie une énergie scénique folle et des moyens vocaux parfaitement adaptés à ce personnage de magicienne métamorphe et rancunière, dont la malédiction lance l'intrigue. Chaque

apparition est un festival de théâtre et de chant.



Barbara Skora (Linette), **Déborah Salazar** (Nicolette) et **Giulia Scopelliti** (Ninette), les trois princesses enfermées dans les oranges, forment un trio délicieux. Les deux jeunes chanteuses issues du ***Lyon Opéra Studio***, Skora et Salazar, apportent une fraîcheur et une joliesse vocale pleine de promesses, avec une voix flûtée bien que parfois encore verte. Giulia Scopelliti, plus expérimentée, enchante par un timbre de soprano d'une beauté lumineuse, un brin métallique mais plein de charme et d'assurance. Leur libération progressive des oranges est un moment de poésie pure. **Jean-Fernand Setti** (La Cuisinière) est magistral dans ce rôle travesti d'une drôlerie irrésistible. Le colosse, d'abord annoncé par son ombre géante et sa louche menaçante, suscite d'abord l'effroi avant de révéler une tendresse de jeune fille pré-pubère bouleversante quand Truffaldino lui offre le ruban magique qui suffit à son bonheur. Un numéro de composition d'une finesse rare. **Céleste Pinel** (Sméraldine) apporte une touche de fraîcheur et de malice à cette servante complice et délurée. Sa voix légère et son jeu enlevé font merveille dans cet emploi de soubrette,

apportant une respiration bienvenue dans les moments les plus tendus de l'intrigue. **Cătălin Pop** (Le Maître de cérémonie) et **David Rother** (Le Héraut), issus du ***Lyon Opéra Studio,*** complètent brillamment cette distribution. Leur présence scénique et leur diction irréprochable témoignent de la qualité de la formation lyonnaise, et leurs interventions, plus brèves, sont autant de moments parfaitement ciselés. Enfin, les **Chœurs de l'Opéra de Lyon**, magistralement préparés par **Benedict Kearns**, sont absolument remarquables. Attentifs à souligner une diction sans faille, ils incarnent tour à tour les différents courants dramatiques du prologue, la cour royale, les gardes et les créatures diaboliques avec une homogénéité et une puissance impressionnantes. Leur participation est essentielle à la réussite de cette production, notamment dans le célèbre prologue où ils donnent vie à ce véritable manifeste poétique.

Cette nouvelle production de *L'Amour des trois oranges* est en tout point un triomphe. **Laurent Pelly** y déploie tout son génie scénique, sa fantaisie, son intelligence du théâtre et son amour du jeu. Cette nouvelle production – qui coïncide avec la disparition du mythique **Louis Erlo**, ancien directeur de l'institution lyonnaise à qui nous avons rendu hommage hier dans ces mêmes colonnes, et à qui **Richard Brunel** avait rendu un vibrant hommage également durant l'entracte… – fera date à son tour.

Une soirée d'ouverture survitaminée, désopilante et profondément réjouissante, qui rappelle avec éclat combien Prokofiev fut un génie du théâtre musical. Un spectacle à ne manquer sous aucun prétexte !…



CRITIQUE, opéra. LYON, opéra, le 4 octobre 2026. PROKOFIEV : L’Amour des 3 Oranges. P. Micinski, L. Vrielink, L. Roche, D. Pass, M. Mauillon… Laurent Pelly / Dmitry Matvienk. Crédit photographique (c) Paul Bourdrel

---

CRITIQUE, opéra. MONTREAL, Salle Wilfried Pelletier, le 1er octobre 2026. PUCCINI : Turandot. Maida Hundeling,

Andrea Shin, Kirsten MacKinnon… Francesca Zambello / Paolo Arrivabeni

Absente de sa programmation depuis un peu plus d'une décennie, l'Opéra de Montréal n'a pas voulu rester à l'écart des célébrations du centenaire de la création de *Turandot*, le célèbre opéra de Giacomo Puccini, qu'il a choisi pour inaugurer sa saison 2026-2027. Dernier opéra du compositeur italien, *Turandot* resta inachevé à la mort de Puccini et fut complété par Franco Alfano à partir des esquisses laissées par le compositeur. L'œuvre fut créée à la Scala de Milan, à titre posthume, le 25 avril 1926, sous la direction d'Arturo Toscanini.

La reprise montréalaise, très attendue, a connu des réussites et des déceptions, notamment en ce qui concerne la production scénique, signée par la metteuse en scène italo-américaine **Francesca Zambello** et présentée en coproduction avec le *Washington National Opera* et le *Dallas Opera.* La proposition revisite la dramaturgie de *Turandot* à travers une esthétique « rétro-futuriste » qui abandonne le cadre traditionnel d'une Chine légendaire et exotique pour situer l'action dans un État oriental industriel, fictif et totalitaire du milieu du XXe siècle. L'œuvre devient ainsi une allégorie de la libération d'une société soumise à un régime autoritaire. Cette lecture conduit également la production à remettre en question le dénouement traditionnel, dans lequel, après la mort de Liù, Turandot passe d'une résistance absolue à l'acceptation de

Calaf après un baiser non consenti. Ce changement, abrupt sur les plans dramatique et psychologique, amène Zambello à chercher une explication plus convaincante à l'évolution de la protagoniste. Afin de lui conférer davantage d'autonomie et de cohérence, la production propose une nouvelle fin écrite par la dramaturge Susan Soon He Stanton et le compositeur Christopher Tin, qui vient remplacer celle composée par Franco Alfano à partir des esquisses laissées par Puccini.

Cette nouvelle fin, à prétention psychanalytique, approfondit la psychologie de la protagoniste et, en attribuant sa cruauté à un traumatisme, propose une évolution plus progressive de sa personnalité. Cette révision dénature toutefois et, surtout, modifie profondément la signification du personnage, désormais transformé en femme traumatisée qui doit affronter ce qui l'a conduite à exercer la tyrannie. Calaf n'est pas mieux loti : dépouillé de sa traditionnelle figure de héros viril et conquérant, il apparaît comme un personnage vulnérable et sensible, davantage en accord avec une lecture contemporaine des rapports entre hommes et femmes et avec les postulats issus du mouvement *#MeToo.* Liù n'échappe pas davantage à cette vague de renouvellement, puisqu'elle acquiert une importance plus grande encore après sa mort. Son sacrifice ne sert plus uniquement à déclencher la transformation émotionnelle de Turandot : cette même nuit, l'empereur, père de la princesse, meurt à son tour et Turandot, devenue la nouvelle souveraine, ordonne que Liù soit enterrée avec les honneurs à ses côtés. Le geste revêt une évidente portée symbolique : la jeune esclave, représentante des classes opprimées de cette société, reçoit enfin la reconnaissance qui lui a été refusée de son vivant. Son enterrement devient ainsi le premier signe du nouvel ordre que Turandot entend instaurer, fondé sur l'égalité et débarrassé de la structure hiérarchique et autoritaire précédente. La relecture politique de Zambello peut se révéler convaincante sur le plan conceptuel, mais beaucoup moins dans sa réalisation théâtrale.



Le nouveau dénouement musical composé par **Christopher Tin** ne contribue pas davantage à améliorer le résultat. Très éloigné de l'univers sonore de Puccini, il s'aventure dans un langage proche de celui des comédies musicales de *Broadway*. On perçoit une volonté de jeter un pont vers la partition originale à travers la reprise et la transformation de certains de ses motifs, mais ceux-ci apparaissent dépouillés d'une grande partie de leur identité puccinienne et soumis à une écriture résolument contemporaine. Bien que Tin évite une rupture radicale avec la partition de Puccini, ses harmonies et ses couleurs orchestrales demeurent stylistiquement très éloignées de celles du compositeur italien. Le résultat finit par ressembler à un *pasticcio*, où la continuité avec l'œuvre originale relève davantage du concept que de la véritable cohérence musicale.

Abstraction faite des nombreuses incohérences entre ce que prévoit le livret de Puccini et ce que montre Zambello – notamment lorsqu'une foule implore la lune, le visage écrasé contre le sol –, le spectacle s'avère visuellement séduisant. La scénographie industrielle de **Wilson Chin**, construite à partir de structures métalliques, d'échafaudages et de passerelles soumises à une surveillance omniprésente, fonctionne parfaitement comme représentation physique du système de pouvoir. Les déplacements très étudiés des protagonistes permettent également d'observer comment leurs mouvements sont conditionnés par la position que chacun occupe au sein de cette structure.

Dans le même esprit, les costumes de **Linda Cho**, inspirés d'une esthétique du XXe siècle, uniformisent visuellement la population, tandis que l'utilisation de la couleur permet d'individualiser les personnages liés à l'appareil du pouvoir. Les chorégraphies disciplinées de **Jessica Lang** et **Kanji Segawa** accentuent la dimension de rituel politique par lequel la société finit par célébrer ce qui l'opprime. Enfin, les éclairages d'**Amith Chandrashaker** complètent cette esthétique par une palette dominée par des gris sombres, des blancs fluorescents et des rouges intenses, qui contribuent à renforcer l'atmosphère froide, répressive et déshumanisée de cet univers imaginé par la metteuse en scène.



Les rares satisfactions de la soirée sont venues du plateau vocal. Grande triomphatrice, la soprano dramatique allemande **Maida Hundeling** s'est imposée comme une exceptionnelle interprète de la glaciale princesse chinoise Turandot, ici transformée en dirigeante autocratique, qu'elle a incarnée avec une voix solide, puissante, homogène et sûre. Dotée d'une technique sûre, elle a déployé des torrents de voix sans renoncer à la *morbidezza* requise dans les rares moments lyriques que lui offre le rôle. Loin du ténor héroïque traditionnel et plus proche du profil vulnérable et sensible proposé par la nouvelle dramaturgie, le ténor sud-coréen **Andrea Shin** a peiné à s'imposer dans un rôle particulièrement exigeant. Sa voix, riche de lyrisme, sa ligne élégante et son phrasé noble ont malheureusement été souvent couverts par une orchestration impitoyable, qui a rendu difficilement audibles les qualités de son chant.

En contrepoint de la protagoniste, la prometteuse soprano

canadienne **Kirsten MacKinnon** a livré une Liù de grand mérite, mettant au service de son personnage une voix lyrique bien timbrée, chaleureuse, au phrasé soigné. Son plus beau moment est venu avec l'air « *Tu che di gel sei cinta* », chanté avec beaucoup d'émotion, de raffinement et de variété dans les accents, qui lui a valu une chaleureuse ovation du public. Dans le rôle du roi détrôné et aveugle Timur, le vétéran baryton-basse américain **Raymond Aceto** s'est révélé idéal, affichant une voix sonore, aux graves caverneux, et un chant empreint d'autorité. Le trio ministériel a été correctement défendu par le baryton **Nathan Keoughan** (le chancelier) et les ténors **Rocco Rupolo** (le maître d'office) et **Angelo Moretti** (l'intendant). Pour le plus grand plaisir des nostalgiques, le ténor **Richard Margison**, autrefois grand interprète de Calaf, a apporté tout son métier au personnage du vieil empereur Altoum. Quant au baryton **Colin Mackey**, il s'est montré vocalement vigoureux dans le rôle du Mandarin.

Le chœur de la maison, préparé par **Claude Webster**, a réalisé un travail exceptionnel, faisant preuve d'une solide préparation, de précision et d'une grande richesse de nuances dans chacune de ses interventions. À la tête de l'**Orchestre Métropolitain**, le chef italien **Paolo Arrivabeni**, qui connaît cette partition comme peu d'autres, a proposé une lecture au rythme soutenu, d'une sonorité éblouissante et d'une grande tension dramatique, toujours attentive aux détails et soucieuse d'obtenir le meilleur équilibre entre l'orchestre et les chanteurs.

CRITIQUE, opéra. MONTREAL, Salle Wilfried Pelletier, le 1er octobre 2026. PUCCINI : Turandot. Maida Hundeling, Andrea Shin, Kirsten MacKinnon… Francesca Zambello / Paolo

Arrivabeni. Crédit photo (c) Vivien Gaumand

CRITIQUE, concert. ABBAYE DE GELLONE (55e Saison musicale de St Guilhem le Désert), le 3 octobre 2026. « Bach et ses fils ». Orchestre de chambre de Toulouse, Théophile Alexandre (contre-ténor), Nicolas Kononovich (direction)

Un soir d'automne, sous la voûte millénaire de l'Abbaye de Gellone, la magie a opéré. Pour la 55e édition de la Saison Musicale de Saint-Guilhem-le-Désert, le public a eu la chance d'assister à une soirée d'exception intitulée « *Bach, père et fils*« . Porté par l'Orchestre de Chambre de Toulouse et le contre-ténor Théophile Alexandre, ce concert s'est déroulé comme une véritable communion avec l'esprit du baroque.

Il faut d’abord saluer le cadre. L’Abbatiale de Gellone, joyau de l’art roman classé au patrimoine mondial de l’UNESCO. Sa nef, baignée d’une lumière mystérieuse, possède une acoustique absolument exceptionnelle. Les voûtes séculaires ne se contentent pas de réverbérer le son ; elles semblent le sculpter, lui donner une profondeur et une chaleur uniques. C’est dans ce cocon sonore, où chaque pierre vibre et résonne, que les musiciens ont pu déployer toute la subtilité de leur art.

Fidèle à sa réputation d’excellence, l’**Orchestre de Chambre de Toulouse**, dirigé par du violon par **Nicolas Kononovich** a choisi de jouer avec un diapason à 415 Hz, également appelé « diapason baroque ». Ce choix, loin d’être un simple détail, est fondamental : il permet de retrouver les couleurs et les sonorités de la pratique musicale de l’époque de Bach. Les cordes en boyau, et les archets baroques confèrent à l’ensemble une texture plus chaude, plus boisée et plus flexible, loin des sonorités parfois trop lisses et uniformes des orchestres modernes. Ce parti pris d’authenticité historique donne à chaque œuvre une saveur particulière, une vérité émotionnelle immédiate.



Le programme, savamment construit, explorait la dynastie Bach, de l'illustre patriarche à ses fils, figures de la transition vers le classicisme. L'***Ouverture en sol mineur*** **BWV 1070** de **J. S. Bach** a d'abord installé une atmosphère à la fois noble et mélancolique. Puis est venu le moment fort de la première partie : le célèbre ***Concerto pour deux violons en ré mineur*** **BWV 1043**. Les deux solistes de l'orchestre (**Nicolas Kononovich** et **Ana Sanchez**) ont fait dialoguer leurs instruments avec une complicité palpable, tissant un échange virtuose et lyrique. Le célèbre *Adagio* central a plané dans l'air de l'abbatiale avec une douceur infinie, suspendu dans le temps, avant que le finale ne vienne emporter l'auditoire dans un tourbillon d'énergie contagieuse.

La seconde partie a permis de mesurer l'étendue du génie familial. La ***Sinfonia en Do majeur Wq 182,3*** de **Carl Philipp Emanuel Bach** a révélé toute la modernité et l'audace de celui que l'on surnommait le « Bach de Berlin ». Ses contrastes saisissants, ses ruptures de rythme et ses harmonies inattendues ont été rendus avec une précision et une verve

remarquables par les musiciens toulousains. La ***Sinfonia en Ré mineur WFV I:3*** de **Johann Christoph Friedrich Bach**, moins connue, a dévoilé quant à elle une écriture plus intimiste et pré-romantique, servie par la délicatesse des cordes.

Mais la soirée a pris une dimension véritablement bouleversante avec l'entrée en scène du contre-ténor **Théophile Alexandre**. Accompagné par le *continuo* où le théorbe apportait une touche d'exotisme et de profondeur, sa voix a fait vibrer l'assemblée. Sa prestation a été un moment de pure théâtralité et d'émotion à fleur de peau. Loin des sons précautionneusement éthérés que l'on entend souvent dans les églises, sa voix possède une richesse de timbre et une franchise d'expression qui rendent la musique vivante, incarnée. Dans la cantate « ***Widerstehe doch der Sünde*** » (« Résiste donc au péché »), il a su traduire avec une intensité dramatique la lutte contre le péché, sa voix se faisant tour à tour implorante et impérieuse. Puis, avec « ***Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*** « ,(« *Bienheureuse paix, bien-aimée béatitude* «), il a offert un moment d'apaisement et de béatitude d'une rare beauté. Mais le sommet de son art a peut-être été atteint avec l'extrait de l'*Oratorio de Noël*, « ***Schlafe, mein Liebster*** « (« *Dors, mon bien aimée* «). Dans ce célèbre berceau, sa voix s'est faite d'une tendresse infinie, planant au-dessus des cordes avec une douceur qui a semblé arrêter le temps. Et comment ne pas évoquer le bis, « ***Erbarme Dich*** « extrait de la *Passion selon Saint Matthieu* ? Ce cri d'humanité, sublimé par la ligne de violon solo et la voix poignante du contre-ténor, a laissé l'auditoire en suspension, dans un silence habité, avant que les applaudissements ne viennent rompre le charme.

Dans l'écrin de l'**Abbaye de Gellone**, la musique de la famille Bach n'a jamais aussi bien porté son nom : elle était une histoire de famille, un dialogue entre les siècles, et surtout, une pure merveille !…

CRITIQUE, concert. ABBAYE DE GELLONE (55e Saison musicale de St Guilhem le Désert), le 3 octobre 2026. « Bach et ses fils ». Orchestre de chambre de Toulouse, Théophile Alexandre (contre-ténor), Nicolas Kononovivh (direction). Crédit photo (c) droits réservés

---

CRITIQUE, concert. PORTO, Mosteiro de São Bento da Vitória, le 1er octobre 2026. BEETHOVEN / JANACEK / TOLSTOÏ. Quatuor Kairi, Mario Hossen (violon), Filipe Pinto-Ribeiro (piano)

Le 1er octobre 2026, le Mosteiro de São Bento da Vitória, à Porto, rouvrait enfin ses portes après près d'un an de travaux de requalification, et c'est avec un programme d'une grande intelligence que ce joyau architectural a signé son retour à la

vie. Sous la houlette de Filipe Pinto-Ribeiro, pianiste et directeur artistique du cycle *MUSICAL-MENTE* (lire notre chronique du 18 déc 2025 à ce sujet…), le public a été convié à une soirée où les frontières entre musique, littérature et émotion pure se sont dissoutes avec une grâce saisissante.

Le choix du lieu revêtait une forte portée symbolique. Avant sa fermeture pour travaux, le monastère portuan avait accueilli le cycle *Musical-Mente*, fondé par **Filipe Pinto-Ribeiro** en 2021. Cette réouverture ne célébrait donc pas seulement un patrimoine retrouvé ; elle redonnait vie à une mémoire musicale profondément ancrée dans ces murs. En quelques saisons seulement, *Musical-Mente* s'est affirmé comme l'un des projets les plus singuliers de la vie musicale portugaise. Son ambition est constante : faire dialoguer la musique avec d'autres formes de connaissance – neurosciences, mathématiques, physique, chimie, politique, poésie – afin d'ouvrir de nouvelles perspectives d'écoute. Cette sixième édition choisissait la littérature – et plus précisément : Tolstoï.

Le parcours imaginé par Filipe Pinto-Ribeiro renversait d'ailleurs le cours de l'histoire. En 1803, **Beethoven** compose la *Sonate op. 47*. En 1889, Tolstoï écrit *La Sonate à Kreutzer*, inspiré par cette œuvre. Puis, en 1923, **Janáček** compose son *Premier Quatuor à cordes*, qu'il intitule lui aussi La *Sonate « Kreutzer »*, directement inspiré de la nouvelle de Tolstoï. Le concert invitait l'auditeur à parcourir ce chemin en sens inverse : partir de la littérature pour retrouver peu à peu sa source musicale. Rarement une programmation aura révélé avec autant d'intelligence les liens invisibles qui unissent les œuvres à travers le temps. Le cadre renforçait encore cette impression. Entièrement refermé sur lui-même, le cloître

bénédictin, admirablement restauré, possède une beauté presque intemporelle. La pierre, la lumière doucement filtrée, le silence qui habite naturellement cet espace et son acoustique chaleureuse créaient un environnement idéal, où la musique semblait naître de l'architecture elle-même.



D'emblée, avec le quatuor de Janáček, l'atmosphère du monastère – ce lieu de silence et de recueillement – s'est chargée d'une tension sourde, presque palpable. Le **Quatuor KAIRI**, avec une cohésion et une intelligence dramatique remarquables, a su rendre toute la fièvre intérieure de cette partition où Janáček semble crier sa propre frustration amoureuse. On a rarement entendu une telle palette de couleurs dans cette œuvre : les *pizzicati* claquaient comme des reproches, les longs phrasés des cordes hautes se tordaient de douleur, et le finale, d'une violence contenue puis libérée, a

laissé l’auditoire suspendu. Puis vint Beethoven, et avec lui, une autre forme de vertige. La *Sonate « Kreutzer »* est un monument de férocité et de lyrisme, et l’on pouvait légitimement s’interroger sur ce que deux interprètes – **Mario Hossen** au violon et **Filipe Pinto-Ribeiro** au piano – allaient bien pouvoir apporter de neuf à une partition mille fois gravée. Hossen, dont on connaît la réputation de virtuose – on le surnomme parfois le « *Paganini bulgare* », et son Guadagnini de 1749 a des accents qui confinent au surnaturel –, a déployé un jeu d’une richesse de timbre stupéfiante. Les doubles cordes du *Presto* final étaient d’une netteté qui forçait l’admiration, mais c’est dans les moments de repli, les *Adagios* murmurés, qu’il a touché au cœur. Face à lui, Pinto-Ribeiro n’a pas été un simple accompagnateur : il a construit un dialogue d’égal à égal, ciselant chaque accent, chaque respiration, avec une science du rubato qui rappelle que ce pianiste est aussi un architecte du son. Leur entente n’était pas seulement technique, elle était organique : on sentait deux musiciens qui se connaissent, s’écoutent, et surtout se font confiance pour explorer les abîmes de cette musique.



Mais le vrai coup de génie de cette soirée résidait peut-être dans l'intervention des lectures. Les extraits de *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, lus par **Pedro Almendra** et **Pedro Frias**, précédaient chacune des deux œuvres, et n'apparaissaient pas plaqués comme un simple habillage. Bien plus qu'un simple prélude littéraire, elles installaient la tension psychologique qui allait trouver ses prolongements musicaux chez Janáček puis Beethoven. La voix, parfois âpre, parfois brisée, de ces deux comédiens, donnait soudain un visage aux tourments que la musique de Janáček et de Beethoven laissait deviner. On comprenait alors toute la cohérence du projet : ces trois « Kreutzer » – celui de Beethoven, celui de Janáček, celui de Tolstoï – ne parlent que d'une seule chose, la jalousie, le désir, la destruction de l'amour. Et entendre ces textes dans ce monastère, lieu de foi et de renoncement, ajoutait une couche de trouble, presque de sacrilège, qui rendait l'expérience encore plus intense.

Il faut saluer le travail de **Filipe Pinto-Ribeiro** en tant que directeur artistique. Le cycle **MUSICAL-MENTE**, dont c'était la sixième édition, a pour vocation d'explorer les liens entre la musique et d'autres disciplines – ici la littérature – et cette soirée en est l'illustration la plus aboutie. On sent une curiosité intellectuelle, un désir de ne pas se contenter du concert traditionnel, mais de proposer une véritable expérience. Le public, venu nombreux pour cette réouverture, ne s'y est pas trompé : les applaudissements, longs et nourris, ont salué autant la performance des artistes que l'audace du programme.

Le Mosteiro de São Bento da Vitória a retrouvé une nouvelle jeunesse. Ses pierres, patiemment restaurées, ont vibré ce soir-là d'une manière qui laissera des traces. Nul doute que ce lieu, désormais rouvert, continuera d'accueillir des moments de cette intensité. Une résurrection, en somme…

CRITIQUE, concert. PORTO, Mosteiro de São Bento da Vitória, le 1er octobre 2026. BEETHOVEN / JANACEK / TOLSTOÏ. Quatuor Kairi, Mario Hossen (violon), Filipe Pinto-Ribeiro (piano). Crédit photo (c) José Caldeira

---

CRITIQUE, opéra. MADRID,

Teatro Real, les 24 et 29 septembre 2026. PUCCINI : Manon Lescaut. S. Radvanovsky /S. Hernández, M. Fabbiano /J. de Leon, L. Meachem /S. Mechlinski… Carlos Wagner / Nicola Luisotti

Après cent vingt et un ans d'absence, le *Teatro Real* de Madrid s'est acquitté d'une dette historique en ressuscitant, pour ouvrir sa saison 2026-2027, l'un des grands titres du répertoire italien : *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini. Troisième opéra du catalogue puccinien, cette œuvre constitua, grâce à l'extraordinaire richesse de son écriture musicale, le premier grand triomphe de Puccini et sa consécration définitive comme héritier de Giuseppe Verdi, alors considéré comme le père incontesté de l'opéra italien.

Créée au *Teatro Regio* de Turin en 1893, *Manon Lescaut* s'inspire du célèbre roman *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) de l'écrivain français Antoine François Prévost. La rédaction du livret mobilisa une véritable légion de collaborateurs : Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, Marco Praga et Domenico Oliva, auxquels s'ajoutèrent Puccini lui-même et son éditeur Giulio Ricordi. L'attrayante histoire imaginée par Prévost a inspiré de nombreux

compositeurs – Auber, Massenet, Puccini et Henze, entre autres – qui l'ont portée à la scène lyrique selon des perspectives très différentes. Toutes ces adaptations ont cependant pour figure centrale une protagoniste à la personnalité aussi complexe que fascinante : Manon, prisonnière d'une beauté troublante et séduisante, tiraillée entre son irrépressible penchant pour le luxe, les plaisirs et la sécurité matérielle, et l'amour passionné qu'elle éprouve pour le chevalier Des Grieux. Un conflit de désirs dans lequel la quête d'une existence confortable cohabite, non sans contradictions, avec la nécessité de conserver auprès d'elle l'homme qu'elle aime.



Réunissant quelques-uns des noms les plus en vue du monde lyrique actuel, la distribution vocale constitua elle aussi l'un des grands piliers de la représentation, mettant pleinement en valeur la richesse de l'écriture vocale de chacun des personnages. Dans le rôle particulièrement exigeant de Manon, **Sondra Radvanovsky** et **Saioa Hernández** se distinguèrent par des prestations vocalement irréprochables et

un engagement scénique hors du commun. La soprano canado-américaine mit au service de son personnage un instrument d'une ampleur considérable, robuste, doté d'un beau médium et d'aigus fermes et puissants, maîtrisé grâce à une solide technique. Elle offrit ainsi un chant riche en contrastes, sculpté de demi-teintes et de *filati* d'une exquise facture. Son timbre sombre, métallique et dramatique trouva dans le dernier acte, et plus particulièrement dans son aria finale, « *Sola, perduta, abbandonata* », le terrain idéal pour déployer tout son potentiel. Saioa Hernández, quant à elle, offrit une Manon sensible et sensuelle, portée par un instrument ample, homogène et d'un riche éclat, ainsi que par un chant délicat, toujours empreint d'émotion.

Le ténor américain **Michael Fabiano**, qui faisait à cette occasion ses débuts dans le rôle de Des Grieux, ne fut pas à la hauteur des attentes. Ses bonnes intentions ne trouvèrent pas de véritable répondant dans sa prestation vocale. Son évolution récente vers un répertoire de plus grand poids dramatique semble avoir eu des répercussions sur la qualité de son chant, ce qui se fit particulièrement sentir au cours des deux premiers actes, où l'écriture exige un phrasé éminemment lyrique. C'est précisément là que le ténor montra ses limites : installé dans un *forte* presque permanent, incapable de construire un *legato* homogène et rencontrant des difficultés à satisfaire avec suffisamment de sûreté aux exigences de la partition dans l'aigu. Sa prestation gagna néanmoins en consistance au fil de la soirée et, si elle finit par trouver une certaine assise, ce fut davantage grâce à la véhémence de son engagement théâtral qu'à la qualité de son chant. En alternance dans le rôle, le ténor espagnol **Jorge de León** remporta en revanche un immense triomphe. Parfaitement en adéquation avec les exigences de Des Grieux et dans une soirée où il semblait particulièrement inspiré, il fit valoir une voix brillante, au médium ample et dense, souple et puissante, qu'il administra avec maîtrise et autorité aussi bien dans les passages de caractère lyrique que dans les moments de plus

grande intensité dramatique. La richesse de l'instrument, le contrôle de l'émission et l'intention avec laquelle il cisela chaque phrase furent à l'origine de certains des moments de plus haute excellence vocale de la soirée. Il convient également de souligner la magnifique entente avec sa partenaire, Saioa Hernández, qui se traduisit par une remarquable alchimie scénique et, surtout, par un enrichissement réciproque chaque fois que leurs deux voix se rencontrèrent sur scène. *Chapeau !*

Dans le rôle du sergent Lescaut, frère cynique, joueur et intéressé de la protagoniste, le baryton américain **Lucas Meachem** livra une prestation correcte, soutenue par une voix solide et homogène, aux graves magnifiquement timbrés. Dans le même rôle, le baryton polonais **Szymon Mechlinski** constitua une agréable surprise : doté d'une voix lyrique aux couleurs sombres, expressive et généreuse, il sut tirer le meilleur de chacune de ses interventions. Quant à la basse italienne **Pietro Spagnoli**, dans le rôle du trésorier royal Geronte di Ravoir, il compensa une prestation vocale de peu d'envergure par un grand métier théâtral et une remarquable attention portée au texte. Les ténors **Alejandro del Cerro** et **Albert Casals** défendirent avec de bons moyens vocaux le rôle de l'étudiant Edmondo. Très remarquée également, la prestation de la soprano argentine **Mercedes Gancedo**, qui brilla de tout son éclat dans l'ariette du Madrigal au deuxième acte. Dans les rôles secondaires, **Javier Castañeda** (l'aubergiste et le capitaine de marine), **Mikeldi Atxalandabaso** (le maître de danse et le réverbère) et **Javier Franco** (le sergent des archers) firent preuve de métier et de solidité. Le chœur de la maison, placé sous la direction de l'Argentin **José Luis Basso**, fit une nouvelle fois montre de sa solide préparation et de son remarquable fondu, avec une prestation particulièrement convaincante, tant dans le chœur des étudiants du premier acte que dans la scène du port du Havre au troisième acte.



À la tête de l'**Orchestre du Teatro Real**, l'Italien **Nicola Luisotti**, premier chef invité, fut lui aussi l'un des grands triomphateurs de cette reprise, livrant l'une de ses meilleures prestations au *Teatro Real,* avec une lecture riche de lyrisme, de nuances et de tension dramatique. Il se montra également beaucoup plus attentif que d'habitude au volume de l'orchestre, établissant un équilibre salutaire avec les voix, auxquelles il permit de respirer et de se projeter sans être éclipsées par la fosse. L'*Intermezzo*, construit avec une remarquable richesse de couleurs et une tension toujours croissante, fut particulièrement réussi.

Loin de faire l'unanimité, la production scénique, coproduite avec l'*Oper Köln*, suscita des réactions contrastées et donna

largement matière à discussion. La proposition du metteur en scène vénézuélien **Carlos Wagner**, à fort caractère symbolique, situe toute la tragédie dans un unique espace circulaire en mouvement, dominé par un carrousel qui se transforme d'un acte à l'autre et sert de fil conducteur à la représentation. Le dispositif évoque la roue de la fortune et, surtout, l'impossibilité d'échapper à un destin qui se répète : ses rotations incessantes suggèrent un mouvement perpétuel qui, en réalité, ne mène nulle part, puisque chaque fuite de Manon et de Des Grieux les ramène toujours au même point. Dans cette production, Manon n'apparaît pas comme une femme uniquement mue par la cupidité ou l'hédonisme, mais comme la victime d'une société dominée par les hommes, dans laquelle sa beauté constitue pratiquement la seule ressource dont elle dispose pour survivre. Le luxe n'est donc pas seulement une tentation, mais aussi un piège : ce qui semble lui offrir la liberté finit par devenir sa propre prison. Le déplacement de l'action de la France et de la Louisiane de la seconde moitié du XVIIIe siècle vers les années quarante ou cinquante du siècle dernier crée à plusieurs reprises un décalage entre ce qui se dit et ce qui se voit sur scène.

Cette vision conduit même Manon à exécuter un numéro de *pole dance* aux côtés de deux danseurs en caleçon, au grand effroi de la frange la plus conservatrice du public de la maison. Dans l'ensemble, les mouvements des interprètes et des masses chorales étaient bien réglés. Plusieurs choix se révélèrent en revanche pour le moins discutables : l'importance accordée aux femmes déportées au troisième acte, dont la présence prend une telle ampleur qu'elle finit par reléguer Manon et Des Grieux au second plan à un moment qui devrait être centré sur eux ; l'apparition d'autres prostituées dans le désert du quatrième acte, alors que la scène devrait montrer uniquement le couple protagoniste ; et la décision de Wagner de faire mourir Des Grieux, bouleversant ainsi complètement le dénouement conçu par Puccini. Reste enfin le déplacement de l'*Intermezzo*, placé au début du quatrième acte au lieu d'ouvrir le troisième,

comme l’avait voulu Puccini. Un choix pour le moins surprenant : Wagner aurait-il estimé que le compositeur s’était trompé ? La scénographie circulaire de l’Allemand **Frank Philipp Schlössmann**, les costumes soignés du créateur anglais **Jon Morrell** et le travail minutieux sur les lumières de l’Allemand **Nicol Hungsberg** contribuent à donner corps à la vision de Wagner : donner l’illusion que les personnages se déplacent alors qu’en réalité ils reviennent toujours au même point, dans une esthétique fortement inspirée du cinéma.

Lors des saluts finaux, les applaudissements furent avant tout pour les interprètes, la production s’étant heurtée aux attentes d’une bonne partie du public, qui espérait une autre lecture et s’est retrouvé face à une proposition scénique dont plusieurs des choix de Wagner lui ont semblé difficiles à comprendre.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 24 et 29 septembre 2026. PUCCINI : Manon Lescaut. S. Radvanovsky /S. Hernández, M. Fabbiano /J. de Leon, L. Meachem /S. Mechlinski… Carlos Wagner / Nicola Luisotti. Crédit photo (v) Javier del Real

---

CRITIQUE, concert. TOULOUSE,

Halle-aux-Grains, le 1er octobre 2026. RAUTAVAARA / VASK / STRAVINSKY. Daniel LOZAKOVICH (violon), Orchestre national du Capitole, Tarmo PELTOKOSKI (direction)

Tarmo Peltokoski ouvre sa nouvelle saison à la tête de l'Orchestre national du Capitole avec un programme original consacré à la nature. La première partie propose des œuvres contemporaines mais faciles d'accès. Le fait que la salle ne soit pas pleine comme un œuf peut s'expliquer par ce choix ambitieux sur la papier de compositeurs inconnus.

Pourtant la pièce de **Einojuhani Rautavaara**, *Concerto pour oiseaux et orchestre « Cantus Arcticus »*, datant de 1972, tient davantage de la musique de film que de l'audace compositionnelle. Les enregistrements de cris d'oiseaux migrateurs faits par le compositeur sont intégrés à la musique de tout l'orchestre. C'est agréable et distrayant. L'orchestre du Capitole est merveilleux de timbres. Saluons le violoncelle généreux et bien chantant de **Pierre Gil** et les flûtes magiques de **Sandrine Tilly** et **Claude Roubichou** (dont c'était le dernier concert, à l'instar d'une collègue violoniste, après plus de 40 ans de bons et loyaux services !….). Puis le jeune et

talentueux violoniste **Daniel Lozakovich** est venu sur le devant de la scène pour interpréter le *Concerto pour violon et orchestre n°1 « Distant light »*, de **Peteris Vasks**. Débutant sur un suraigu *pianissimo*, le *concerto* permet au violoniste suédois de démontrer sa fine musicalité et son engagement dramatique. Véritable passeur, il raconte en jouant magnifiquement. Le *stradivarius* qui l'accompagne sonne avec une couleur mielleuse et des notes aromatiques de fleurs des champs. La simplicité, l'évidence de son jeu laisse diffuser une émotion très particulière. Cet interprète n'est pas un simple violoniste. C'est un musicien d'exception. **Tarmo Peltokoski** est particulièrement inspiré par cette œuvre et dialogue avec son soliste pour créer les atmosphères les plus variées avec de belles nuances et des couleurs orchestrales magnifiques. Les cordes de l'**Orchestre national du Capitole** semblent en état de grâce et la fusion avec le violon aérien de **Lozakovich** est totale. La grande mélancolie qui de part en part irrigue la partition trouve ce soir des interprètes subtils. Très applaudi, Daniel Lozakovich offre un sublime bis. Bach a écrit pour violon seul des œuvres particulièrement géniales. Daniel Lozakovich nous en offre un extrait déchirant. Il termine dans une nuance *pianissimo* si subtilement timbrée que le public retient son souffle avant d'exulter. La musicalité de Daniel Lozakovich est vraiment très attachante. Dans Bach, il atteint au sublime.

Après l'entracte, le contraste est saisissant. L'orchestre au grand complet se lance avec un *brio* superbe dans une interprétation rutilante de *L'Oiseau de feu* d'**Igor Stravinski**. Ce répertoire russe lui convient admirablement et l'Orchestre national du Capitole y semble particulièrement à l'aise. La fréquentation de ce répertoire russe avec Tugan Sokhiev a laissé une belle empreinte. Les timbres sont brillants, les nuances extrêmes sont très naturelles, les phrasés sont évidents. Tarmo Peltokoski dirige avec *brio*, détaille toutes les subtilités orchestrales, obtient des nuances subtiles. Son goût des forte semble un peu le griser quand l'orchestre

répond avec une telle splendeur. Le grand *crescendo* du final le voit à court de moyens tant le forte avait démarré trop fort trop tôt. La splendeur de l'orchestre est totale et l'entente avec le chef fonctionne bien. Ce qui nous a un peu manqué, c'est la dramaturgie du ballet. Tarmo Peltokoski concentré sur la brillant orchestral ne nous a rien dit. L'art de conteur de Tugan Sokhiev nous a un peu manqué.

L'**Orchestre national du Capitole** a particulièrement brillé ce soir. C'est d'autant plus remarquable que, la veille, il était dans la fosse du théâtre de Capitole pour une *Rusalka* orchestralement somptueuse. Quelle chance ont les Toulousains ! La belle rentrée musicale que voilà !

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle-aux-Grains, le 1er octobre 2026. RAUTAVAARA / VASK / STRAVINSKY. Daniel LOZAKOVICH (violon), Orchestre national du Capitole, Tarmo PELTOKOSKI (direction). Crédit photo (c) Romain Alcaraz

---

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 1er octobre 2026. WAGNER :

Parsifal. S. de Barbeyrac, E. Gubanova, C. Gerhaher, B. Sherratt, M. Stone… Jakub Hrůša / Evgeny Titov

La nouvelle production de *Parsifal* de Richard Wagner, présentée au *Royal Opera House* de Londres du 1er au 17 octobre 2026, restera sans nul doute comme l'un de ces moments où le génie d'une partition rencontre une distribution d'exception. Sous la baguette de Jakub Hrůša, directeur musical de la maison, et portée par un plateau vocal rare, cette *Bühnenweihfestspiel* (« *festival scénique sacré* ») déploie une intensité émotionnelle et une beauté sonore qui transcendent largement les réserves que l'on peut formuler sur la mise en scène d'Evgeny Titov.

La grande réussite de cette production réside sans conteste dans son plateau. Le ténor français **Stanislas de Barbeyrac**, qui fait ici ses débuts dans le rôle-titre, incarne un Parsifal d'une justesse et d'une humanité inouïes. Sa voix, d'une clarté lumineuse, sait passer de l'innocence presque enfantine du « *chaste fol* » à la gravité du rédempteur avec une aisance confondante. Le ténor semble être né pour incarner la rôle de Parsifal dans le parcours qui mène le personnage de l'inconscience à une compassion si grande qu'elle rachète le monde. C'est exactement l'impression qu'il laisse : chaque inflexion, chaque regard, chaque silence participe à une incarnation d'une profondeur saisissante. Sa diction allemande

est impeccable, et son art du phrasé wagnérien – cette capacité à déployer de longues lignes mélodiques sans jamais perdre le fil dramatique – force l'admiration. Il y a dans son Parsifal quelque chose de fragile et de déterminé à la fois, une vulnérabilité qui rend le personnage infiniment touchant.



À ses côtés, **Ekaterina Gubanova** compose une Kundry d'une intensité dramatique remarquable. La mezzo-soprano russe, dont l'art conserve une noblesse intacte, campe une créature tour à tour séductrice, souffrante et rédemptrice, avec une présence scénique magnétique. Son duel vocal avec de Barbeyrac au deuxième acte est un moment de théâtre total, où la séduction le dispute à la terreur. **Christian Gerhaher**, dans le rôle d'Amfortas, est bouleversant. Le baryton allemand, spécialiste des *Lieder*, apporte à ce roi souffrant une dignité déchirante. Sa voix, d'une douceur presque douloureuse, exprime à

merveille l’agonie du chef de la confrérie du Graal, rongé par une blessure qui ne guérit pas. **Brindley Sherratt**, en Gurnemanz, incarne avec une autorité tranquille ce vieux chevalier qui connaît tous les secrets et narre l’histoire avec une générosité vocale impressionnante. Sa longue narration du premier acte, souvent périlleuse, est ici un modèle de clarté et de profondeur. Enfin, **Mark Stone**, en Klingsor, apporte au personnage une noirceur inquiétante et une puissance vocale bienvenue.

La direction de **Jakub Hrůša** est l’autre grand triomphe de la soirée. Le chef tchèque, dont c’est le premier *Parsifal* à *Covent Garden*, impose une lecture d’une superbe intelligence. On connaît son goût du risque et son refus de la prudence : « *On peut choisir l’option prudente – ou prendre le risque total et simplement y aller et diriger. Peut-être que j’aimerais l’option prudente, mais je ne la choisis jamais* », confiait-il récemment. Cette audace paie. Sous sa baguette, l’**Orchestre du Royal Opera House** déploie une palette de couleurs d’une richesse infinie. Le *prélude*, avec ses accords suspendus et sa tension sourde, installe d’emblée un climat d’attente mystique. Hrůša excelle à faire ressortir les détails de la partition – ces lignes intérieures souvent noyées dans des lectures plus massives – sans jamais perdre de vue l’architecture d’ensemble. Les transparences infinies de la partition, des accords du Prélude aux irisations du *Graal*, sont rendues avec une délicatesse et une précision remarquables. Il fait voyager l’auditeur dans les méandres d’une écriture d’une complexité extrême, mais toujours au service du drame. L’apothéose finale, avec ses cloches lointaines et ses harmonies suspendues, est d’une beauté à couper le souffle. De son côté, le **Chœur du Royal Opera House**, particulièrement sollicité dans les scènes du *Graal*, se montre à la hauteur de l’événement, avec une homogénéité et une puissance impressionnantes.



C’est hélas sur le plan scénique que le bât blesse. **Evgeny Titov**, dont c’est la première production pour *Covent Garden,* propose une lecture qui transpose l’œuvre dans un univers dystopique et hallucinatoire. Le spectacle est officiellement déconseillé aux âmes sensibles : nudité, sang, violence et automutilation sont au programme, avec des pyrotechnies au deuxième acte. Si l’intention de créer un choc visuel peut se comprendre – *Parsifal* est une œuvre qui parle de blessure, de souffrance et de rédemption –, la réalisation sombre dans un excès de littéralisme gore qui finit par desservir le propos. On a connu des lectures de *Parsifal* qui, par la suggestion ou la métaphore, parvenaient à faire ressentir l’horreur de la blessure d’Amfortas ou la perversité de Klingsor avec bien plus d’efficacité. Ici, le sang coule à flots, les corps sont exhibés dans des postures de martyre, et la violence devient un spectacle en soi. Cette surenchère finit par émousser la sensibilité du spectateur au lieu de

l’aiguiser. On regrette que Titov, qui déclare vouloir « *aller en profondeur dans la pièce* » plutôt que de céder à des concepts superficiels, n’ait pas su trouver un langage scénique plus subtil pour exprimer les abîmes de cette partition. La beauté de la musique de Wagner, qui appelle une forme de transcendance, se heurte constamment à cette esthétique du choc, créant une dissonance dommageable. Les décors dystopiques et l’atmosphère cauchemardesque voulue par le metteur en scène ne manquent pourtant pas d’idées. Certaines images sont fortes, notamment dans la scène des Filles-fleurs, transformée en un tableau d’une étrange beauté vénéneuse. Mais l’ensemble souffre d’une surenchère qui transforme une tragédie métaphysique en spectacle de foire sanglant.

Parsifal est une œuvre exigeante, qui demande au spectateur une forme d’abandon et de lâcher-prise. Privé de la dimension spirituelle que la musique de Wagner appelle de ses vœux par une mise en scène trop terre-à-terre, le spectacle n’en demeure pas moins une réussite musicale de premier ordre. Il faut espérer que cette production, dans ses futurs retours, saura trouver un équilibre plus heureux entre l’audace scénique et la nécessaire élévation que réclame cette partition unique. En l’état, c’est un *Parsifal* à voir et à entendre pour la qualité exceptionnelle de son exécution musicale, et pour un ténor français qui, décidément, n’a pas fini de nous émerveiller.



CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 1er octobre 2026. WAGNER : Parsifal. S. de Barbeyrac, E. Gubanova, C. Gerhaher, B. Sherratt, M. Stone… Jakub Hrůša / Evgeny Titov. Crédit photo (c) ROH

CRITIQUE, festival. TOULOUSE,

Cloître des Jacobins, le 29 septembre 2026. Récital de Jonathan BISS

C’est dans le magnifique écrin de la salle capitulaire du Cloître des Jacobins, ce lieu à l’atmosphère unique et à l’acoustique magique, que s’est tenu l’avant-dernier concert de la 47e édition du festival “*Piano aux Jacobins*”. Un rendez-vous qui a tenu toutes ses promesses, porté par un pianiste d’exception, l’Américain Jonathan Biss. Reconnu comme un interprète majeur de Beethoven, Schubert et Schumann, l’artiste n’a pas seulement confirmé sa réputation. Il a offert une véritable célébration du miracle de la musique, cette force plus puissante et plus juste que les mots dans l’expression du sentiment. Le programme, savamment construit autour de cette idée, a pris la forme d’une odyssée où chaque pièce dialoguait avec la suivante, tissant une toile d’une émouvante cohérence.

Et ce sont des pièces de **Félix Mendelssohn** qui ont ouvert le bal, avec trois *Romances sans paroles* (op. 38 n°6 et n°3, et l’op. 54 n°4), qui ont déployé d’emblée une dentelle sonore d’une transparence confondante, chaque mélodie se détachant avec une pureté limpide dans l’acoustique généreuse de la salle. Le toucher de **Jonathan Biss**, d’une sensibilité rare, fait chanter le piano. Le voyage s’est ensuite poursuivi en terres tchèques avec **Leos Janáček**. Les deux pièces extraites de *Sur un sentier recouvert*, *La Parole Manque* et *Anxiété*

Indicible, ont révélé un tout autre visage. Le pianiste a su saisir la fragilité et la tension de ces confidences intimes, ce mélange de mélancolie et d'urgence si caractéristique du compositeur. La transition fut brutale, poignante, et pourtant d'une logique implacable dans le discours du récital.

Vint ensuite le moment le plus inattendu de la soirée. Avec la pièce de **Gyorgy Kurtag** (« *Conversation tranquille avec le Diable* » et « *Silence* »), Jonathan Biss a poussé l'exploration vers des territoires plus extrêmes, faits de silences éloquents et de dissonances expressives. Mais c'est avec KIRSTEN et sa pièce *"Speak to me"* que le récital a pris une dimension véritablement théâtrale. Jonathan Biss, dans un geste d'une générosité touchante, a tenu à présenter lui-même l'œuvre, s'exprimant dans un excellent français qui a conquis le public. Cette pièce, qui dramatise le mythe d'Écho et Junon, a vu le pianiste littéralement incarner la musique : une première partie où le chant et la parole se mêlaient au jeu instrumental, avant que l'instrument ne reprenne ses droits dans une dernière partie d'une intensité poignante. Un moment suspendu, d'une grande originalité et force.

Après un *précipité* – comme un resserrement du temps avant l'explosion finale –, le récital a atteint son apogée avec **Robert Schumann**. D'abord les *Variations des esprits*, œuvre ultime et hantée du compositeur, puis l'immense *Fantaisie en ut majeur*, op. 17. Dans ces pages testamentaires, Jonathan Biss a livré une interprétation habitée, conjuguant la fièvre créatrice et le contrôle le plus absolu. La *Fantaisie* a déployé ses vagues successives avec une noblesse et une puissance telluriques, le pianiste faisant vibrer le *Steinway* du festival dans un engagement total. Face aux appels nourris du public, il a offert, comme *bis*, le mouvement lent de la *Sonate pour piano n° 10* en ut majeur, K. 330 de **W. A. Mozart** : un *Andante cantabile* d'une simplicité désarmante. Après les tourments et les vertiges de Schumann, cette page a agi comme une bénédiction. Le pianiste l'a jouée avec un toucher d'une

douceur infinie, un *legato* chantant, sans la moindre affectation. Ce n'était pas un *bis* de virtuosité, mais un cadeau d'intimité, une parole apaisée, presque un adieu murmuré.

En refermant ce récital, une évidence s'impose : **Jonathan Biss** n'est pas seulement un pianiste d'une technique irréprochable, mais aussi un conteur et un passeur. Il a fait de ce programme une traversée cohérente et bouleversante, où la musique a effectivement dit ce que les mots ne peuvent exprimer.

CRITIQUE, festival. TOULOUSE, Cloître des Jacobins, le 29 septembre 2026. Récital de Jonathan BISS. Crédit photo (c) Emmanuel Andrieu

---

CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran Teatre del Liceu, le 25 sept 2026. VERDI : Aïda. A. Netrebko, I. Gyngazov, E.

Semenchuk, A. Rucinski… Shirin Neshat / Antonello Manacorda

C’est une soirée d’ouverture de saison dont le Gran Teatre del Liceu se souviendra longtemps. La nouvelle production d’*Aïda* de Giuseppe Verdi, fruit d’une coproduction avec l’Opéra national de Paris et le Festival de Salzbourg, a offert au public barcelonais un spectacle total, porté par une distribution de très haut vol et une lecture scénique résolument contemporaine. 10 minutes d’applaudissements nourris aux saluts, un public extasié, et une impression tenace d’avoir assisté à un moment d’histoire lyrique.

Il faut d’abord saluer l’événement : **Anna Netrebko** foulait pour la première fois la scène du Liceu dans un rôle scénique après une longue absence de cinq années !… Et le moins que l’on puisse dire, c’est que l’attente était à la hauteur de la promesse. La soprano russo-autrichienne a livré une interprétation que l’on peut qualifier sans exagérer d’anthologique, s’imposant dès le premier acte avec un « *Ritorna vincitor!* » d’une intensité dramatique saisissante. Sa maîtrise des dynamiques, la beauté de ses médiums et la sûreté de son registre aigu ont subjugué une salle conquise. Sa « *O patria mia* » au troisième acte, sommet émotionnel de la soirée, a été un moment de pure magie : le public, littéralement suspendu à ses lèvres, n’osait plus tousser pour ne pas briser le charme. Le chant de *la* Netrebko a été d’une telle sincérité, d’une telle vérité humaine, qu’il a transcendé le simple exercice vocal pour devenir incarnation

pure. Loin des polémiques qui ont accompagné son retour, et malgré la présence de quelques manifestants à l'extérieur du théâtre, la *diva* a prouvé une fois de plus qu'elle demeure l'une des (la plus ?…) grande(s) voi(x) de notre époque.



La réussite de la soirée ne repose pas uniquement sur les épaules de la *star.* Le ténor **Ivan Gyngazov**, qui faisait ses débuts au Liceu, a composé un Radamès convaincant et vaillant, défendant avec ardeur les pages les plus exigeantes du rôle. Face à lui, la mezzo-soprano **Ekaterina Semenchuk** a campé une Amneris d'une puissance dramatique remarquable, donnant à la rivale d'Aida toute sa complexité et sa douloureuse humanité. Le baryton polonais **Artur Ruciński** a été un Amonasro noble et impérieux, apportant au roi éthiopien captif la dignité farouche qui sied à ce personnage déchiré entre son amour paternel et sa haine de l'envahisseur. La basse **Alexander Köpeczi** a impressionné en Ramfis, prêtre implacable et glaçant de crédibilité, tandis que **George Andguladze** a prêté au Roi d'Égypte une autorité naturelle et une voix profonde et sonore. Les rôles secondaires n'ont pas été en reste : **Moisés**

Marín, en Messager, et **Carmen Buendía**, en Prêtresse, ont défendu leurs parties avec un professionnalisme et un engagement qui ont contribué à l'homogénéité de l'ensemble. Le **Chœur du Gran Teatre del Liceu**, préparé avec soin, a livré une prestation simplement magnifique, en particulier le chœur masculin dans la scène du temple de Vulcain, d'une puissance évocatrice saisissante.

La grande réussite de cette production tient aussi à la rencontre entre la sensibilité de Verdi et celle de l'artiste visuelle iranienne **Shirin Neshat**. Loin de l'égyptomanie poussiéreuse et des clichés orientalistes qui ont souvent servi de cadre à *Aida*, Neshat propose une lecture résolument politique, féministe et *décolonialiste* de l'œuvre. L'Égypte qu'elle dépeint n'est plus un décor exotique, mais un état de l'âme, un espace mental où le désert devient intériorité et où le temple se fait métaphore de tous les systèmes qui transforment la foi en autorité et l'autorité en silence. La scénographie monumentale et rotative de **Christian Schmidt**, dialoguant organiquement avec les vidéoprojections de l'artiste, crée un univers visuel d'une beauté parfois hypnotique. Les images de femmes voilées, de corps en exil, de peuples défaits, donnent à cette *Aida* une résonance d'une actualité brûlante. Cette production n'illustre pas la musique : elle la respire, faisant de chaque geste la mémoire de tous les exils et de chaque silence un cri retenu. Une leçon de théâtre total, qui actualise l'œuvre sans jamais trahir son essence.



À la tête de l'**Orchestre du Gran Teatre del Liceu**, l'excellent chef italien **Antonello Manacorda** a été l'un des grands artisans du triomphe de la soirée. Sa direction, d'une élégance et d'une précision constantes, a su maintenir la tension entre l'intimité et la grandeur qui habite la partition de Verdi. Fuyant les effets faciles et les déchaînements de décibels qui transforment trop souvent *Aida* en défilé de fanfares, Manacorda a privilégié une lecture théâtrale et nuancée, servant les voix avec un soin constant et faisant ressortir toutes les subtilités de l'orchestration verdienne. Les *tempi*, toujours justes, ont permis aux solistes de déployer leur art dans les meilleures conditions, et l'orchestre a répondu avec une magnificence et une souplesse sonore remarquables.

Le public du *Liceu*, debout et enthousiaste, a salué comme il se doit cette soirée d'exception. Une *Aida* à marquer d'une pierre blanche !…

CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran Teatre del Liceu, le 25 sept 2026. VERDI : Aïda. A. Netrebko, I. Gyngazov, E. Semenchuk, A. Rucinski… Shirin Neshat / Antonello Manacorda. Crédit photo (c) Droits réservés