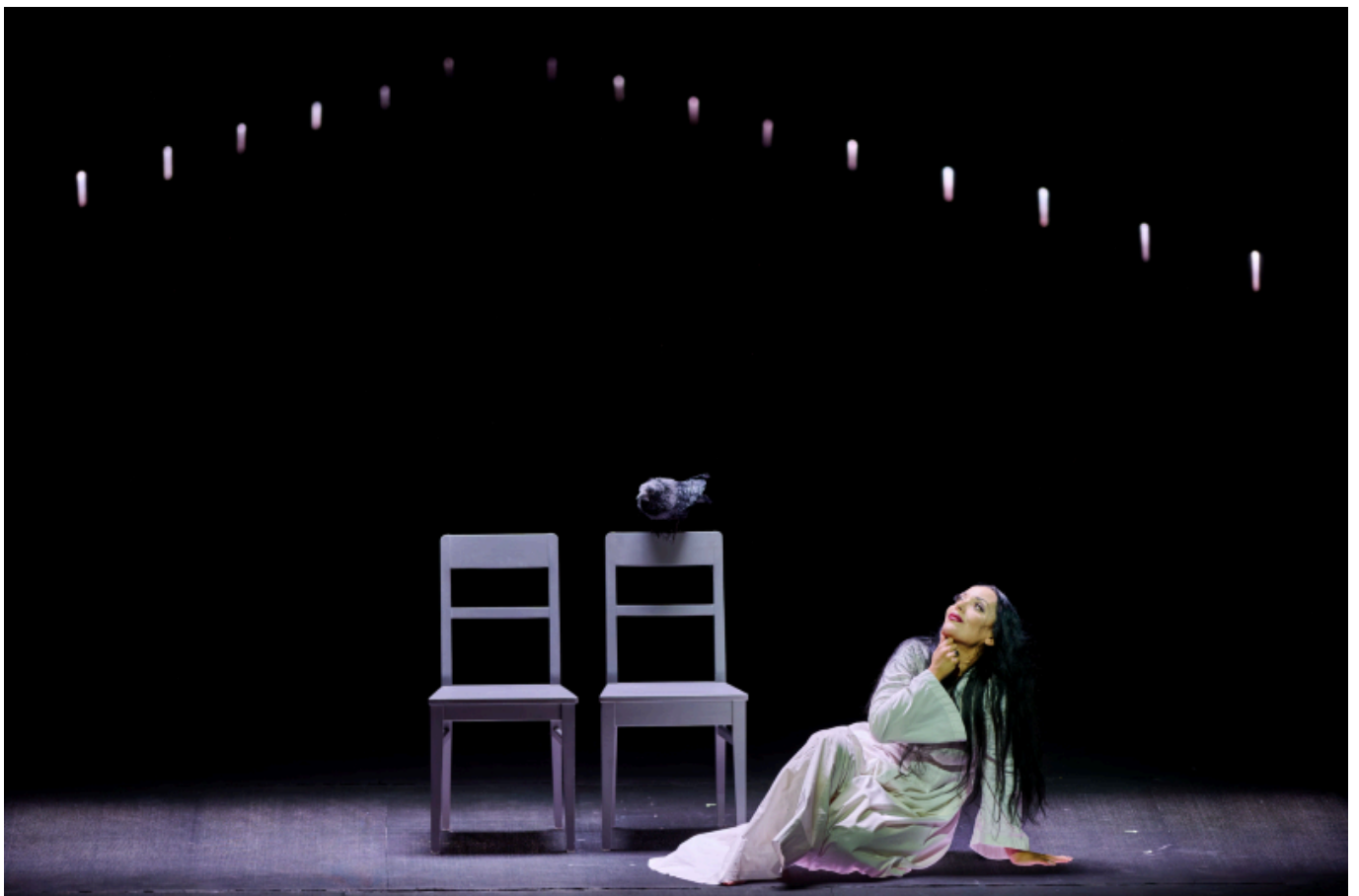


CRITIQUE, opéra. VIENNE, Staatsoper, le 4 octobre 2026. VERDI : Macbeth. E. Dupuis, A. Bartoli, N. Mavlyanov, A. Vinogradov... Barrie Kosky / Francesco Ivan Ciampa

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 québécois **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. VIENNE,
Theater an der Wien, le 16
septembre 2026. CAVALLI : La
Calisto. V.-L. Boecker, M.
Siljanov, L. Mancini, A.
Gluck, G. Bridelli, R.
Dolcini, J. Sancho, M.
Beekman, J. Arditi... Stefan
Herheim / Christina Pluhar**

Le firmament de cette fin d'été couronne, de brillants rais de lumière, le chef formidable de la cité des empereurs. Vienne dans son charme fécond ouvre la saison d'une de ses plus belles salles, le *Theater an der Wien*, par la puissante étoile de *La Calisto* parée d'immortalité par Francesco Cavalli. Ce chef d'œuvre du maître vénitien a su s'imposer à travers les âges sur toutes les scènes et rivalise avec les trois *opus* de son aîné Monteverdi sans perdre au change. L'écriture de Cavalli est efficace et d'une puissance dramatique qui annonce déjà la génération des Scarlatti et Caldara, voire

Haendel. Ce ne serait pas infamant de mettre Cavalli à la tête de tous ces maîtres futurs et encore moins de voir ses opéras montés sur des scènes prestigieuses notamment avec des mises en scène telle celle que présente le célèbre théâtre viennois en ouverture de sa saison 26/27.

Mettre en scène le livret alambiqué et rebondissant de Giovanni Faustini est un défi continu pour l'imagination. Parfois sentimentale, souvent paillard, l'intrigue tord le mythe de la farouche nymphe des bois pour en faire presque une fable post-moderne qui parle à notre sensibilité de créatures de l'ère des intelligences artificielles. En tous cas rien d'artificiel dans la mise en scène de **Stefan Herheim**, que de l'intelligence, de la justesse et beaucoup de poésie. Cette mise en scène est une lecture qui dépasse largement toutes les autres qu'il y a eu et doit figurer au panthéon illustre des plus belles mises en scène de tous les temps. Sans flagornerie ni exagération, Stefan Herheim a compris toutes les strates du livret et a très finement réussi à relever le défi dès le prologue. Le génial metteur en scène allemand sait doser avec audace et parcimonie des références à la fois à la culture pop et à l'art classique sans en alourdir les situations du livret original. Tout est un équilibre de contrastes sans en faire des tonnes, nous sommes transportés par la sensibilité profonde de la lecture de Herheim. La fil rouge de cette vision n'est autre chose que la poésie que toute l'équipe de mise en scène contribue à sublimer de scène en scène. Un des moments les plus envoûtants et inoubliables est la belle scène où Endymion chante son amour à la lune, un des avatars de son adorée Diane. Stefan Herheim et son équipe nous transportent dans une belle nuit claire pour voir le jeune pâtre s'envelopper littéralement de l'astre nocturne et puis s'assoupit entouré de lucioles qui se démultiplient en fond de scène pour y former dans leur danses les constellations.

Stefan Herheim et son équipe ont ainsi conjugué sur scène, les puissantes « *forces imaginantes* » que Gaston Bachelard a su si bien décrire dans *L'Eau et les rêves*.

En fosse, **Christina Pluhar** tout aussi imaginative et juste nous bouleverse par sa lecture claire, précise, de cette *Calisto*. Jamais l'on sent une rupture de rythme ou une dynamique moins vive, toutes ses intentions sont équilibrées et restituées sans accroc par les excellentes et excellents musicienn.e.s de *L'Arpeggiata*. Vite, que la *maestra* Pluhar continue sa lancée sur Cavalli... et pourquoi pas Marazzoli ?



Le plateau est contrasté comme cet empyrée que le livret de Faustini. Peut-être que certaines de nos réserves portent sur certains des solistes et pas des moindres. La nymphe Calisto est incarnée par **Vera-Lotte Boecker**. Avec un abattage scénique manifeste et une présence rayonnante elle convainc théâtralement mais, malgré une voix dont les moyens sont

spectaculaires, elle n'arrive pas à restituer la délicate architecture de Cavalli. Tout est trop robuste allant jusqu'à l'extrême dans « *Non è maggior piacere* » où elle manque d'agilité, et c'est bien dommage pour une telle soliste qui aurait pu nous faire monter aux astres avec le timbre formidable qu'elle possède. Hélas, dans le rôle de Diana, **Luciana Mancini** est dans un cas similaire. Alors qu'on arrive à apercevoir un timbre corsé ponctué de beautés réelles, on sent une certaine limite dans l'aisance de la ligne et parfois dans la restitution du texte, essentiel pour Cavalli. Luciana Mancini s'avère une comédienne intéressante mais elle semble écraser sa voix alors qu'elle a certainement dans son immense talent les qualités pour faire une Diana d'anthologie.

La Giunone et L'Eternità de **Giuseppina Bridelli** sont d'une perfection renversante. Giuseppina Bridelli sait parfaitement prendre à bras le corps ces deux rôles. Nous apprécions le costume de la reine des Dieux, signé Yashi, le clin d'oeil à la collection *On Liberty* de Vivienne Westwood avec tournure, jupe crayon et manches gigot est iconique et d'un grand raffinement. Giuseppina Bridelli est idéale dans ces rôles, à la fois vocalement et histrioniquement. Après nous avoir enthousiasmé en Falsacappa/Divine dans *Les Brigands* d'Offenbach à l'Opéra de Paris, **Marcel Beekman** est une Linfea touchante et coquine sans tomber jamais dans la caricature malgré le livret. Marcel Beekman est un soliste à la subtilité rare et le voir apparaître en Natura digne de Dürer nous ravit. Campant un Giove digne de Vittorio de Sica, **Milan Siljanov** nous enthousiasme avec une incarnation désopilante et avec une voix agile, un timbre solide et impressionnant dans l'amplitude du registre. En complice de légende, **Renato Dolcini** déploie toute la panoplie de ses talents multiples d'interprète dans le rôle de Mercurio. Pane est dévolu au formidable **Juan Sancho**, il est à la fois désarçonnant dans son air « *Numi selvatici* » et fantastique dans toute l'étendue de ses grandes qualités vocales et théâtrales. **João Fernandes** et **Jake Arditti** complètent le groupe des Faunes en Silvano et

Satirino respectivement sans démériter tant ils regorgent des mêmes qualités que leurs camarades olympiens. L'Endimione rêveur d'**Arnaud Gluck** est une des interprétations les plus belles de toute cette production. Nous sommes transportés de joie d'entendre un tel soliste dans un rôle quasiment fait sur mesure pour lui. Arnaud Gluck est en plus un excellent comédien.

A la sortie de ce spectacle inoubliable, l'on tourne nonchalamment le regard vers le Nord-Ouest vers la demeure des astres, la *Grande Ourse* resplendit à l'horizon. Dans les circonvolutions du firmament, cette *Calisto* épouse l'éternité en parsemant des lumineuses promesses qui viendront déverser du rêve sur les esprits qui prennent la peine de l'observer.



CRITIQUE, opéra. VIENNE, Theater an der Wien, le 16 septembre 2026. CAVALLI : La Calisto. V.-L. Boecker, M. Siljanov, L. Mancini, A. Gluck, G. Bridelli, R. Dolcini, J. Sancho, M. Beekman, J. Arditi... Stefan Herheim / Christina Pluhar. Crédit photo (c) Matthias Baus

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 14 juin 2026. ROSSINI : La Cenerentola. V. Berzhanskaya, L. Brownlee, H. Montague Rendall, N. Alaimo... Guillaume Gallienne / Enrique Mazzola

On pouvait espérer de Guillaume Gallienne autre chose qu'une simple transposition élégante du conte. Son parti pris du volcan, des cendres et d'une « Naples » minérale possède une réelle force plastique, admirablement servie par les décors d'Éric Ruf. Cette Naples sous la cendre semble

plutôt une Catane sous les grondements de l'Etna et ses palais délabrés. Mais cette métaphore omniprésente demeure précisément cela : une simple métaphore. Elle irrigue le décor sans jamais véritablement contaminer le théâtre. La promesse d'une éruption reste à l'état de promesse, malgré une pluie de cendres pendant le « temporelle ».

Très vite, la mise en scène semble se satisfaire de sa belle idée initiale. Les personnages entrent, sortent, s'alignent, chantent frontalement. Les ensembles, pourtant écrits par Rossini comme des mécaniques débridées et infernales où chacun poursuit son propre mouvement, paraissent ici figés dans une illustration presque scolaire. La circulation dramatique s'essouffle, les récitatifs s'étirent, faute d'une véritable tension scénique. Ce qui devrait pétiller ne fait souvent que fonctionner. On a la fâcheuse impression d'assister aux pires moments de certaines mises en scène sans fantaisie du siècle dernier.

Plus problématique encore est l'impression persistante d'une direction d'acteurs abandonnée aux réflexes individuels des chanteurs. Guillaume Gallienne avait annoncé vouloir « épurer » le jeu jusqu'à donner aux interprètes le sentiment de ne plus jouer. Cette profession de foi trouve ici sa limite manifeste : l'épure tourne à l'effacement. Les caractères ne se construisent pas, ils se juxtaposent. Don Magnifico demeure un bouffe efficace parce que **Nicola Alaimo** possède instinctivement les moyens de son personnage ; Dandini existe grâce au tempérament théâtral et vocal de **Hugh Montague Rendall** ; mais rien ne laisse deviner un travail collectif sur les rapports de domination, les regards, les silences ou les ambiguïtés psychologiques qui font toute la richesse de *Cenerentola*. Cette facilité finit par devenir le véritable sujet du spectacle. Guillaume Gallienne semble faire une

confiance absolue à Rossini, comme si la partition suffisait à produire le théâtre. Or le génie rossinien exige précisément un contrepoint scénique : une précision d'horlogerie, une nervosité permanente, une circulation incessante des désirs et des faux-semblants. Ici, l'œuvre est souvent livrée à elle-même, avec une économie de moyens qui confine parfois à la paresse dramaturgique.



Sur le plan vocal, la distribution réserve des satisfactions plus inégales qu'il n'y paraît. Si **Vasilisa Berzhanskaya** possède incontestablement les moyens du rôle, un timbre riche, des graves opulents et une virtuosité qui ne se dément guère, son Angelina laisse paradoxalement une impression de distance. La ligne, constamment maîtrisée, paraît plus admirable que véritablement émouvante ; la jeune femme blessée, humble mais intérieurement indestructible, peine à émerger derrière une émission très contrôlée. Les coloratures impressionnent

davantage qu'elles n'expriment, tandis que le grand *rondo* final semble davantage relever de la démonstration technique que de l'accomplissement dramatique. On admire la chanteuse ; on cherche encore le personnage. Face à elle **Lawrence Brownlee** est un fabuleux Ramiro, malgré des petites limitations histrioniques dues à la mise en scène qui en font un prince éclopé. Lawrence Brownlee est idéal vocalement pour ce genre de rôles, tout comme ses comparses. Saluons le fabuleux et incomparable **Hugh Montague Rendall** en Dandini de légende et **Nicola Alaimo** en Magnifico plus vrai que nature – tandis qu'en fosse, l'éruption rossinienne est à son comble sous la conduite généreuse et alerte d'**Enrique Mazzola**.

Bref, heureusement que vocalement et orchestralement le magma a pris toute sa matière malgré une mise en scène quelque peu grise et fatiguée, un volcan devenu vieux en définitive...

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 14 juin 2026.
ROSSINI : La Cenerentola. V. Berzhanskaya, L. Brownlee, H.
Montague Rendall, N. Alaimo... Guillaume Gallienne / Enrique
Mazzola. Crédit photographique (c) Julien Benhamou

CRITIQUE, opérette. PARIS,

Théâtre du Châtelet, le 12 juin 2026. OFFENBACH : La Vie parisienne. E. Lepoivre, C. Hecq, B. Lavernhe, M. Oppert... Valérie Lesort / Alexandra Cravero

Le printemps finissait sur les rives de la Seine barbouillé de soleil dans sa traîne de semences et de pollens. Les rumeurs de la ville s'estompent dans la salle du Théâtre du Châtelet abritant tant la mémoire du théâtre musical au cœur battant de Paris. On nous annonçait une trépidante *Vie parisienne* d'Offenbach avec le concours de la troupe brillante de la Comédie Française, dont certains noms reviennent dans les distributions des scènes, séries ou autres créations sur celluloid. Et l'on était également promis à être les témoins d'une vision sans concessions de Valérie Lesort.

La Vie parisienne de Jacques Offenbach partage avec *Carmen* de Bizet, non seulement ses librettistes, mais aussi une vision plus que cynique des rapports humains aux prises avec les passions. *Carmen* tourne mal et *La vie parisienne* sombre dans une bacchanale à la joie désenchantée qui, au XXIème siècle, demeure dans l'éducation sentimentale contemporaine de toute parisienne ou tout parisien. Il serait facile finalement de se

dire que les « tubes » Offenbachiens, tout comme la fausse légèreté d'un Johann Strauss, ne sont que des bulles de vin de champagne sans conséquence.

La vision de **Valérie Lesort** part d'une idée plutôt juste sur le cynisme grinçant de l'œuvre et sa brutalité. En lisant ses propos dans l'*interview* du programme de salle, la metteuse en scène fait état de la cruauté du livret qui le rapproche intimement de notre époque. Or, la justesse de son propos est finalement assez limitée. Sur scène sa vision est simpliste: les hommes porcins et les femmes volatiles de basse-cour. Paris est alors une porcherie ou, au mieux, un poulailler truculent. Mme Lesort s'est évertuée à souligner des rapports de force entre les personnages qui font tomber le livret dans le hors sujet. La vision générale rend cette *Vie parisienne* ringarde, vulgaire et passablement boulevardière, très loin sans doute de ce qu'une mise en scène subtile aurait pu apporter sans entrer dans des débats hors sujet. A trop clamer une originalité, on tombe facilement dans le commun. Cette mise en scène a renvoyé Offenbach à la pire époque des téléfilms *giscardiens*, tristounets et au rire enregistré en toile de fond.



Malgré une brillante distribution de comédiennes et comédiens dont les talents ne sont pas du tout dans l'art vocal, cette *Vie parisienne* sombre dans un comique vaudevillesque. Rien d'infamant évidemment, nous adorons l'opéra comique ou le vaudeville, mais *La Vie parisienne* n'est pas du théâtre de boulevard! Dans cette interprétation outrancière et une adaptation hors sujet, le propos profond de cette fable moderne se noie dans une caricature teintée d'incarnations sans charme. **Elsa Lepoivre** est une Métella manquant totalement de sensualité vibrante et coquine de la grande horizontale, **Benjamin Lavernhe** est inexistant en Gardefeu, Christian Hecq s'en sort un peu mieux en Gondremark. Celle qui finalement réussit sur toute la ligne, tant sur le plan vocal qu'histrionique est l'excellente **Marie Oppert** en Gabrielle. Marie Oppert a une voix diamantée et d'une justesse formidable, elle est aussi une belle présence malgré son costume de cocotte.

A part Marie Oppert, c'est en fosse que la magie s'opère.

Alexandra Cravero mène avec audace l'**Orchestre de Chambre de Paris** avec une maîtrise totale du geste et des intentions. Les musiciennes et musiciens réussissent à sauver au moins l'écriture orchestrale d'Offenbach.

En quittant le Châtelet, on a le goût amer de la déception. Cette production aurait pu porter cette *Vie parisienne* au XXIème siècle sans sombrer dans les non-sens qui n'ont aucune place dans un livret déjà lourd de sous-entendus. Quelle est finalement la raison d'avoir distribué des comédiens, soi-disant pour faire écho à l'intention originelle d'Offenbach? – Les comédiens du Théâtre du Palais-Royal de la création de l'œuvre dominaient l'art du couplet, ce qui n'est aucunement le cas de la troupe de la Comédie Française. Cette démarche met en porte à faux tout le monde. En parcourant les rues et les quais du Paris frétilant à l'orée de l'été, recueillons plutôt dans ses murmures les confidences qu'il veut bien nous livrer.



CRITIQUE, opérette. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 12 juin
2026. OFFENBACH : La Vie parisienne. E. Lepoivre, C. Hecq, B.
Lavernhe, M. Oppert... Valérie Lesort / Alexandra Cravero.
Crédit photographique © Thomas Amouroux

**CRITIQUE, opéra (en version
concertante). PARIS, Théâtre
des Champs-Élysées, le 7 juin
2026. HAENDEL : Ariodante. M.
Kozena, E. Baikoff, S.
Patchornik, C. Dumaux, E.
Gonzalez-Toro, J. A. Lopez...
La Cetra Barockorchester
Basel, Andrea Marcon
(direction)**

Issu de la plume fantastique de Ludovico Ariosto, l'histoire d'Ariodante occupe une partie des chants V et XVIII de la geste de son *Roland Furieux* : Ariodante n'est finalement qu'un satellite quelque peu « exotique » du roman renaissant. Cependant, l'histoire du combat entre l'innocence et l'infamie a bouleversé très tôt les librettistes du baroque pour raconter sous toutes les coutures cette histoire écossaise. Ariodante et son aimée Ginevra verront leur histoire mise en opéra jusqu'au tournant du XIXème siècle, avec Méhul en 1799 et Mayr, le maître de Donizetti, en 1801. La plus célèbre adaptation est celle que Georg Friedrich Haendel a créé en 1735 pour le fameux *castrat* Giovanni Carestini et la cantatrice Anna Maria Strada del Pò.

Dans la saison déclinante et solaire du **Théâtre des Champs-Élysées**, cet *Ariodante* en version de concert nous a pourtant offert une véritable incarnation dramatique, avec une distribution de très haut vol autour de la direction d'**Andrea Marcon** et de l'ensemble baroque *La Cetra Barockorchester Basel* avec notamment **Magdalena Kožená** dans le rôle-titre, **Christophe Dumaux** en Polinesso et **Erika Baikoff** en Ginevra. D'emblée, une évidence s'impose : la soirée appartient aux chanteurs. Chez Haendel, tout naît de la voix, tout retourne à elle, et rarement le génie du compositeur aura trouvé des serviteurs aussi engagés.

Le phénomène de la soirée se nomme sans conteste Christophe Dumaux. Le contre-ténor français atteint ici un sommet d'art dramatique. Son Polinesso, déjà remarquable [sur la scène du Palais Garnier en début de saison](#), n'est plus seulement le méchant de l'intrigue : il devient une force obscure,

magnétique, presque shakespearienne. Chaque récitatif est sculpté avec une intelligence du texte exceptionnelle ; chaque *aria* déploie une palette de couleurs vocales fascinante. Christophe Dumaux possède cette capacité rare à faire entendre simultanément la séduction, la perversité et la fragilité du personnage. La projection demeure souveraine, les vocalises mordent avec une précision diabolique, mais c'est surtout l'autorité théâtrale qui sidère. Même privé de mise en scène, il occupe l'espace comme peu d'artistes aujourd'hui. On ne l'écoute pas : on le regarde chanter et on s'émerveille. Et pourtant, l'émotion la plus profonde vient peut-être d'ailleurs.

Car la révélation absolue de cette exécution est la jeune soprano étasunienne **Erika Baikoff** : la chanteuse offre une Ginevra d'une intensité bouleversante. La voix possède cette luminosité argentée qui semble flotter naturellement au-dessus de l'orchestre, mais elle sait aussi se voiler d'ombres lorsque le drame se resserre. Chez elle, la virtuosité n'est jamais démonstrative : elle devient langage émotionnel. Les grands airs du deuxième et du troisième acte atteignent une vérité presque insoutenable. Chaque phrase paraît vécue de l'intérieur ; chaque *pianissimo* semble suspendre le temps. On pense parfois aux grandes tragédiennes mozartiennes, parfois aux héroïnes de Bellini, tant l'expression se nourrit d'un souffle lyrique généreux. Surtout, Erika Baikoff possède ce don rarissime : faire oublier la technique pour ne laisser subsister que l'émotion nue. Une Ginevra appelée à marquer durablement les mémoires et que l'on souhaite voir dans tous les rôles écrits pour la Strada!

Face à ce duo incandescent, **Magdalena Kožená** défend avec son intelligence musicale coutumière un Ariodante noble et sensible. La musicalité reste exemplaire, le style irréprochable, même si l'émission ne possède plus toujours l'aisance souveraine des grandes années. Son engagement dramatique demeure cependant admirable malgré des cadences qui

nous laissent parfois dans la perplexité. On saluera également la solidité d'**Emiliano Gonzalez Toro** qui campe un Lurcanio d'anthologie, tant il domine avec aisance la tessiture avec son timbre riche en contrastes. La fraîcheur expressive de **Shira Patchornik** (Dalinda) est tendue parfois dans les aigus. L'autorité vocale de **José Antonio López**, ne parvient pas à sortir du hiératisme du monarque.

Du côté orchestral, le bilan apparaît plus nuancé. **Andrea Marcon** conduit l'ensemble baroque avec son sens habituel des équilibres et de la respiration théâtrale. Les *tempi* respirent, les chanteurs sont accompagnés avec une attention constante et jamais le discours ne se fige. Cependant, la sonorité de **La Cetra** laisse parfois une impression de relative maigreur. L'assise harmonique manque par moments de profondeur ; l'absence d'un véritable socle de basses se fait sentir dans plusieurs pages où Haendel appelle davantage de chair sonore. On aurait également souhaité la présence plus affirmée d'un basson supplémentaire venant enrichir les couleurs du *continuo* et densifier certaines textures, notamment dans les teintes nocturnes du sublime « *Scherza infida* ». Cette relative légèreté prive parfois la partition de ce relief orchestral qui permet aux passions de pleinement s'enflammer.

Que ce soit dans le très beau tableau de William Hatherell – ou dans les autres partitions-, l'histoire d'Ariodante n'a rien d'étranger à Paris. Le vaillant écossais, après son mariage avec Ginevra, viendra au secours des parisiens pour les sauver d'un légendaire siège de Paris par les Sarrasins. Selon le chant XVIII du *Roland Furieux*, c'est pendant cette échauffourée que le noble Lurcanio perdra la vie sous les murs de Paris libérée par Ariodante : le « *Dopo notte* » résonne sur les bords de la Seine alors avec une énergie encore plus glorieuse.

**CRITIQUE, théâtre musical.
PARIS, Théâtre du Châtelet,
le 1er juin 2026. « La
Bal(l)ade de Nijinski ».
Bertrand de Roffignac /
Guilhem Fabre / Olivier Py**

**Il y a chez Olivier Py une fascination
ancienne pour les figures consumées par
leur propre flamme. Avec *La Bal(l)ade de
Nijinski*, adaptation des *Cahiers* du
danseur iconique russe, il ne cherche pas
à représenter la folie : il l'exhibe,
l'agrandit, la théâtralise jusqu'à
l'hystérie. Tout est ici affaire d'excès.**

Dans le **Grand Foyer du Théâtre du Châtelet**, le dispositif imaginé avec **Pierre-André Weitz** ressemble moins à une évocation biographique qu'à un sanctuaire expressionniste. La scène déborde d'images, de symboles, de visions accumulées avec une gourmandise presque compulsive. On ne contemple plus Nijinski : on est projeté dans sa conscience fragmentée, dans

ce tumulte mental où Dieu, le désir, la danse, la culpabilité et la prophétie se livrent une guerre permanente. Ces *Cahiers*, sorte de « dégueuloir » intime n'avaient sans doute pas la vocation d'être montrés ou mis en scène, voilà un des grands renoncements de cette proposition scénique.

L'esthétique de la surcharge est la marque de Py. Là où d'autres auraient recherché le dépouillement pour approcher la détresse du danseur, il choisit l'enflure. Les lumières se cabrent, les images prolifèrent, le texte s'exalte *ad nauseam* et sans répit. Chaque phrase semble vouloir devenir une révélation, chaque silence une apocalypse. L'émotion est constamment poussée vers son point d'incandescence. À certains moments, on a le sentiment d'assister non à une confession mais à une crise de nerfs.

Le spectacle épouse ainsi la nature même du *Journal de Nijinski*, ce combat entre sentiment et intellect décrit dans les cahiers du danseur. Mais Py ne se contente pas d'accompagner cette lutte intérieure : il l'amplifie jusqu'à la démesure. Le moindre frémissement devient cataclysme. La moindre angoisse prend des proportions cosmiques. Cette hypertrophie expressive finit par constituer à la fois la force et la faiblesse du spectacle.

Car cette mise en scène est perpétuellement dans l'emballement. On admire la puissance visionnaire de certaines séquences, puis l'on s'interroge sur cette incapacité à laisser respirer le drame. Comme souvent chez Py, l'émotion est sommée de crier alors qu'elle gagnerait parfois à murmurer. Le mystère de Nijinski, cet abîme silencieux qui terrifia tant ses contemporains, se trouve recouvert par un flot continu d'effets, de symboles et d'emportements. Trop d'outrance n'a pas d'autre effet que d'oublier le fond pour être frustré et susciter l'agacement.

Au centre de ce cyclone théâtral, **Bertrand de Roffignac** affronte courageusement un rôle écrasant. Accompagné au piano

par **Guilhem Fabre**, il traverse les convulsions d'une âme en train de se fissurer. Son interprétation tente d'introduire de l'humain dans une machine scénique fascinée par ses propres vertiges.

On ressort finalement partagé entre colère et fatigue. L'on ressent une profonde lassitude devant cette incapacité chronique à résister à l'excès. *La Bal(l)ade de Nijinski* n'est pas une méditation sur la folie : c'est une folie scénique en soi, un théâtre qui franchit la ligne rouge et qui veut précisément trouver dans cette déraison un objet qui se brise et se morfond dans les cris et la sueur. Souvent c'est le contraste qui frappe, qui transporte et qui bouleverse.

Chez Olivier Py, le délire n'est jamais un accident. Il est une méthode. Ici, il devient un principe esthétique absolu. Jusqu'à l'hystérie. Jusqu'à l'épuisement. L'expression est juste, mais monochrome. Espérons que dans les pérégrinations que ce spectacle fera hors les murs, il saura toucher et non pas scandaliser.

CRITIQUE, théâtre musical. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 1er juin 2026. « La Bal(l)ade de Nijinski ». Bertrand de Roffignac / Guilhem Fabre / Olivier Py. Crédit photographique (c) droits réservés

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie de Paris (Cité de la musique), le 22 mai 2026. « Folk Songs » (Berio, Bartok, Brahms). Orchestre national d'Île de France, Iva Bittová (soprano), Case Scaglione (direction)

La course solaire promettait à la ville le sort foudroyant et brûlant de Phaëton. Le mois de mai rayonnant dans sa verdure surprend par sa chaleur venue tout droit des sables ancestraux du Sahara lointain. Le programme « *Folk Songs* » de ce soir à la Cité de la Musique allait nous faire virevolter avec les 3 B : Bartok, Berio et Brahms. Audace et célébration de la vie.

Les « *Folk Songs* » de **Luciano Berio** ont quelque chose d'assez typique de la programmation contemporaine lorsqu'elle cherche à séduire sans inquiéter : une modernité polie, folklorisée, presque muséifiée dans sa propre volonté d'ouverture. Autour de Luciano Berio, le concert semblait promettre l'alliage du populaire et du savant, de la mémoire orale et de l'écriture sophistiquée. La promesse n'a été qu'à moitié tenue.

La chanteuse **Iva Bittová** possède indéniablement cette singularité vocale que réclament les *Folk Songs* : un timbre

âpre, presque terrien, capable de passer du murmure archaïque à une émission plus expressionniste. On admire surtout son refus du beau son décoratif. Chez elle, la voix gratte, s'effiloche, se cabre parfois – et c'est précisément là que Berio retrouve un peu de son étrangeté originelle. Dans les mélodies arméniennes ou auvergnates, cette rugosité faisait naître de véritables instants de vérité.

Mais cette authenticité expressive avait son revers. À force de privilégier l'instinct et la couleur, Bittová finissait aussi par niveler les contrastes internes du cycle. Tout semblait ramené au même théâtre vocal, à la même expressivité volontairement décentrée. Or les *Folk Songs* ne sont pas seulement un cabinet de curiosités ethnographiques : ce sont aussi des miniatures d'orfèvrerie, des jeux d'équilibre entre distance ironique et tendresse populaire. Ici, plusieurs numéros restaient à l'état d'esquisse, comme si l'interprète refusait d'entrer dans la précision psychologique des textes.

L'Orchestre national d'Ile-de-France, dirigé par leur chef **Case Scaglione**, accompagnait avec une élégance très contrôlée, parfois trop. Berio demande une respiration chambriste, un sens du détail instrumental qui doit surgir comme une improvisation savamment organisée. On entendait davantage une exécution soignée qu'un véritable théâtre des timbres. Les percussions notamment, pourtant essentielles dans cette partition de 1964 écrite pour Cathy Berberian, restaient curieusement sages.

Le paradoxe est là : cette musique née du frottement entre cultures populaires et avant-garde finit aujourd'hui par apparaître comme un classique institutionnel parfaitement intégré au rituel symphonique. Ce qui scandalisait jadis par son hybridation rassure désormais par son éclectisme. Berio, le grand « *impur* » de l'avant-garde européenne, selon une formule qu'aurait sans doute appréciée Pierre Boulez, entre ainsi au patrimoine avec les honneurs dus aux œuvres devenues inoffensives.

Reste malgré tout la beauté intermittente de certaines séquences – ce *Lo Fiolaire* suspendu dans une lumière presque debussyste, ou cet *Azerbaijan Love Song* final où la voix de Bittová cessait enfin de jouer un rôle pour devenir présence nue. Ce furent des éclats fugitifs, mais suffisants pour rappeler qu'au cœur de ces arrangements savants demeure encore quelque chose d'irréductiblement populaire : une mémoire chantée que la modernité n'a jamais complètement réussi à domestiquer.

Et dans les *Images hongroises* de **Béla Bartok** et la *Sérénade n°2* de **Johannes Brahms**, tant la direction de *maestro* Scaglione que l'intégralité des pupitres ont rendu à ces œuvres leur poésie issue du sentiment populaire.

Le soleil déclinant laissait choir le linceul fleuri de l'après-midi pour la clarté bleutée des nuits de mai qui annoncent les rites du solstice de juin.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie de Paris (Cité de la musique), le 22 mai 2026. « Folk Songs » (Berio, Bartok, Brahms). Orchestre national d'Île de France, Iva Bittová (soprano), Case Scaglione (direction). Crédit photographique
(c) Droits réservés

**CRITIQUE, concert. PARIS,
Archives Nationales – Palais
de Soubise, le 25 avril 2026.
JEUNES TALENS : « Un vent
d'Italie ». Trio Zelindor –
F. Altare, C. Stauffenegger,
C. Bonnet Léon**

*« La plaine devient de plus en plus belle et des
douces brises caressent mon visage »* C'est de la
sorte que débute un des plus beaux *Lieder* de Fanny
Mendelssohn, « Italien ». Ce samedi 25 avril,
alors que le soleil resplendit dans son doux
déclin dans la cour intemporelle des Princes de
Soubise, les brises du printemps couronnées de
pétales guident nos pas vers les riches lambris de
la chambre du prince. Rez-de-chaussé intime aux
tableaux représentant les amours des Dieux et des
Déesses en corniche. En présence d'Hercule, d'Hébé
et son vase d'ambroisie, de Mars déposant ses
armes ou de la Vénus alanguie en proie aux amours,
nous attendions que le souffle italien vienne nous
emporter dans cette époque où la France fut une
étape inattendue pour cette musique venue des
joyeux et virevoltants outre-monts.

Parce ce programme très intelligemment constitué par les

musiciens du **Trio Zelindor** nous porta par les zéphyr dans ce fantasma italien que la France a toujours subi comme une ivresse inaltérable. Le Trio Zelindor est constitué du flûtiste **Federico Altare**, du violoncelliste **Clément Stauffenegger** et du claveciniste **Charles Bonnet Léon**. Ces trois jeunes et formidables instrumentistes nous ont permis d'apprécier non seulement la maîtrise de la technique, mais surtout la puissance interprétative de ces musiques bariolées.



Federico Altare est un flûtiste accompli. On apprécie le soin de ses phrasés, la beauté de ses ornements savamment dosées. Clément Stauffenegger nous ravit particulièrement dans la très belle Sonate de Lanzetti, où il a pu montrer l'étendue de son talent dans la virtuosité et une belle justesse malgré la chaleur de la chambre du prince qui est parfois incompatible avec les cordes en boyau. Clément

Stauffenegger démontre aussi une véritable maîtrise du *continuo*, en totale osmose avec Charles Bonnet Léon. Ce dernier, en véritable maître de cérémonie, nous guide dans les méandres formidables du programme avec une interprétation enthousiasmante de tous les morceaux.

Gageons que l'esprit de Chédeville, de Locatelli et des autres grandes figures chambristes ont posé leur esprit tutélaire sur ce concert. Avec de tels interprètes, la musique est entre des mains expertes, passionnées et passionnantes dans tous les sens du terme. L'Italie est loin d'être étrangère au Palais Soubise. Dans ces murs Marie de Guise, petite fille d'Henri le Balafré, a défié la cour du jeune Louis XIV en tenant la quenouille aussi bien qu'un sceptre. Avec un « *soft power* » intelligemment dosé, Mlle de Guise a donné à Marc-Antoine

Charpentier, le français le plus italien, l'opportunité d'émerveiller la France avec une musique aussi brillante qu'une matinée romaine sous le soleil du roi lulliste.

CRITIQUE, concert. PARIS, Archives Nationales – Palais de Soubise, le 25 avril 2026. JEUNES TALENS : « Un vent d'Italie ». Trio Zelindor – F. Altare, C. Stauffenegger, C. Bonnet Léon. Crédit photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet, le 8 avril 2026. GASPARINI : L'Avare. E. Zaïcik, S. Goubioud, V. Sicard, S. Amori... Théophile Gasselín / Vincent Dumestre

Dans l'un des plus beaux écrins de la capitale,

Molière revient sous une forme peu explorée. “*Il Vecchio avaro*” (Florence, 1720) – du duo Antonio Salvi et Francesco Gasparini – a pris la quintessence de Molière pour adapter ce classique sous la forme de l’*intermezzo* qui se glissait jadis entre les actes des immenses *drammi per musica*. *Il Vecchio avaro*, désormais transformé en *L’Avaro* pour cette production, est l’une des rares occasions d’entendre la musique de Francesco Gasparini. En effet, ce maître absolu du tournant du XVIIIème siècle a été célébré dans toute l’Europe et sa carrière était beaucoup plus importante que celle de Vivaldi ou même celle du jeune Haendel.

Gasparini, comme Alessandro Scarlatti, appartenait à cette génération qui a entrepris une mutation stylistique manifeste. Formé auprès de Bernardo Pasquini et encore dans la mouvance cavallienne, il adapte son écriture à la lumière des innovations corélliennes, donnant une place plus importante aux ritournelles, à un effectif étoffé et des couleurs plus complexes. Gasparini est d’ailleurs un des rares compositeurs à s’emparer de thèmes aussi intéressants et exotiques tels que *Amleto* (inspiré du personnage d’Hamlet, pas de Shakespeare directement) ou même *Faramondo* (cher à l’histoire ancestrale de France). En communion avec Antonio Salvi, librettiste « *star* » de l’époque, Gasparini a signé des partitions d’un dramatisme puissant. Antonio Salvi est l’auteur d’un bon nombre de livrets adaptés par Haendel dont le célèbre *Ariodante*.

Le couple Gasparini / Salvi est un des nombreux exemples de tandem musico-littéraire qui a permis à l’art lyrique de développer des nouvelles facettes. Dans le registre de

l'*intermezzo*, cette relation s'avère aussi efficace que celle d'Antonio Teixeira et Antonio José da Silva dans *Guerras do Alecrim e Manjerona* (Lisbonne 1737) ou, plus tard, Da Ponte / Mozart. L'évolution du genre comique sur les scènes d'opéra a comme étape essentielle la forme « *intermezzo* ». Léger et très souvent populaire, l'*intermezzo* n'en demeure pas moins grinçant. C'est dans les *intermezzi* que la satire sociale commence : avec le sucre doux-amer de la comédie tout passe mieux.

Créé en 1720 à Florence, *L'Avaro* est une adaptation de la pièce éponyme de Molière. Ici les personnages sont des constructions de plusieurs entités à la fois du génie de Molière et de la *Commedia dell'Arte*. Par exemple, Fiammetta est manifestement l'espiègle et rusée Frosine, Pancrazio est à la fois Harpagon et Monsieur Jourdain par moments. Nous retrouvons toutefois cette critique de « *l'avarice et des avaricieux* » dans un montage littéraire qui n'est pas sans rappeler d'autres adaptations assez ambitieuses chez Caldara ou même Haendel dans son *Flavio*.

Pour cette première scénique depuis un peu plus de trois siècles, **Vincent Dumestre** et **Théophile Gasselin** ne font pas simplement le pari de remonter une rareté, ils réinventent un style. Grâce à une imagination débordante, Théophile Gasselin a pris le texte de Salvi non pas comme un objet momifié ou un trésor inaltérable, mais comme un matériau théâtral à part entière. Le résultat de sa vision est une mise en scène précise, dynamique et merveilleusement juste. Tout y est équilibré sans tomber dans le piège de l'ennui. Théophile Gasselin respecte mais ose, cette énergie dramatique est le mélange parfait pour que la redécouverte devienne légendaire.

Eva Zaïcik est une Fiammetta/Fichetto fabuleuse de justesse, d'ambiguïté et de musicalité. On apprécie l'ensemble de sa tessiture malgré quelques petites hésitations dans certaines vocalises. Son incarnation est digne de la Frosine pétillante de Claude Gensac dans l'adaptation cinématographique du

classique de Molière. Don Pancrazio est un formidable **Victor Sicard** au comble de son talent histrionique et de ses capacités vocales. Il incarne à la perfection la ladrerie du mythique fesse-mathieu. En complément de ces deux personnages, Théophile Gasselin inclut la figure à la fois touchante et interlope de Scarabea, nourrice surannée en chœur antique qui commente l'action. Scarabea figure une mise en abîme de l'*intermezzo* finalement, une sorte de commentaire sur le commentaire, une critique sur la critique. Ce qui aurait pu être étrange devient naturel grâce au fantastique **Serge Goubioud** et son timbre nostalgique et charnel. **Stefano Amori** incarne sans un mot un *ersatz* de La Flèche, bondissant et fantasque tel qu'on l'aurait imaginé.

Le Poème Harmonique et **Vincent Dumestre** sur scène deviennent protagonistes de cette fable. Les timbres et les nuances sont restituées avec une énergie qui ne retombe pas, on est enlevé dans un tourbillon d'émotions et de railleries sans aucun décalage. Grâce à Vincent Dumestre et ses musicien.ne.s, Gasparini nous est révélé non pas comme un « petit maître » inconnu, mais comme une pièce maîtresse dans l'histoire de l'opéra.

Dans la bonbonnière de l'Athénée, cet *Avare* musical a sans doute invoqué l'âme de Louis Juvet qui aurait été ravi d'applaudir cette production dans son théâtre, où il n'a jamais joué Harpagon. Et finalement, sous la nuit débordant d'astres éclatants, on aime à se promener sous les tilleuls du boulevard des Capucines. Les lettres rouges de la salle de Coquatrix n'évoquent plus Molière mais Roda-Gil : « *Ce soir je viens me glisser dans tes rêves, dans cette mer que le désir soulève. Laisse-moi faire de toi mon trésor, comme Harpagon à genoux sur son or.* »

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre de l'Athénée-Louis Jovet, le
8 avril 2026. GASPARINI : L'Avare. E. Zaïcik, S. Goubioud, V.
Sicard, S. Amori... Théophile Gasselin / Vincent Dumestre.
Crédit photographique (c)

**CRITIQUE, festival. CRACOVIE,
Festival MISTERIA PASCHALIA
(Basilique de la Visitation
de la Bienheureuse Vierge
Marie), le 31 mars 2026.
ALLEGRI, MONTEVERDI,
MARAZZOLI. V. Le Chenadec, P.
Devilliers, L.
Trommenschlager, A. Bertrand,
P. Garcia, M. Pauliat, R.
Bockler, R. Brès... Le Poème
Harmonique, Vincent Dumestre
(direction)**

La ville de Cracovie est une des plus anciennes

cités d'Europe et un véritable bijou d'histoire, de patrimoine et de traditions ancestrales. Cité capitale de l'ancienne République dont les vastes territoires s'étendaient du cœur de l'actuelle Russie européenne au Golfe de Finlande et de Gdansk à la Mer Noire. Ce fantastique pays qui a subi invasions et la voracité de ses voisins a été une des plus fabuleuses puissances d'Europe pendant presque sept-cents ans. Cracovie, au bord de la Vistule aux contours calmes, brûle encore du feu du dragon qui dort encore, dit-on, dans une grotte sous l'immense château du Wawel. C'est dans la multitude de clochers, d'où s'élève le cantique lumineux à l'orée du printemps, que le Festival Misteria Paschalia a développé un projet artistique original et passionnant. Pendant toute la Semaine Sainte, des concerts multiplient le berceau de l'âme polonaise dans une mise en valeur de son patrimoine unique avec des musiques tournées principalement vers le divin.

La peau ruisselante de Cracovie s'endormait doucement aux lueurs déclinantes du dernier soleil de mars. Au-delà de la Place du Marché, immense dans son reflet, s'ouvrait la façade austère de la Basilique de la Visitation, mystérieux temple des carmélites, dont les voix susurrées se perdaient derrière les jalousies du chœur à contre-jour. Au-delà des boiseries du chœur, dont les stalles allongent leurs bras boisés aux moulures enivrantes, l'autel repose tel un orgue dans une symphonie de dorures et de volutes émerveillées. Cette vesprée promettait d'éveiller le recueillement fastueux des musiques post-tridentines dont le but premier était de convertir en touchant les sens. Ce programme qui allait de **Monteverdi** et

Cavalli à Marazzoli et **Allegri** était un voyage italien entre les styles « *antico* » et « *nuovo* » qui ont constitué le chemin musical de la contre-réforme notamment à l'époque du pape Urbain VIII Barberini (1623 – 1644).

Dans ce programme, **Vincent Dumestre** et son **Poème Harmonique** déploient leur immense talent dans un répertoire où ils sont les meilleurs. Grâce à Vincent Dumestre et ses musicien.ne.s, nous vibrons avec des musiques peu interprétées. Dans un décor éclairé de grands bougeoirs au parfum satiné, nous sommes emportés vers cette Rome baroque qui a permis à des artistes tel Bernini d'incarner en marbre les émotions les plus explosives. Outre des pages de Monteverdi, Cavalli et Luigi Rossi, Vincent Dumestre et le Poème Harmonique nous livrent deux magnifiques œuvres de Marco Marazzoli. Ce compositeur encore trop méconnu a été un des artificiers de l'offensive musicale d'Urbain VIII avec des opéras, profanes et sacrés et aussi des *oratorii* et autres œuvres pieuses aux accents sublimes de beauté. Tant la Passacaille « *Chi fa che ritorni?* » que « *Un sonno ohimè* » portent un dramatisme d'une modernité expressive qui n'a rien à envier à Monteverdi et même à Alessandro Scarlatti ou Händel. Les musicien.ne.s et solistes nous enchantent de bout en bout et finissent en beauté avec un *Miserere* d'Allegri d'anthologie, un par un éteignant une bougie tel le passage subtil d'un monde à l'autre, une lamentation qui semble aussi douce que l'odeur de la fumée qui s'en échappe.

2 / Philharmonie Karol Szymanowski, le 1er avril 2026. BACH : Johannes Passion. I. Bostridge, A. Amo, T. Mead, J. Atkinson, L-E. Hallam, J. Butryn. NFM Choir & Boys Choir (direction, Lionel Sow)... Wroclaw Baroque Orchestra, Andrzej Kosendiak (direction)

Cracovie le matin déroule les sinueuses rue de sa vieille ville comme autant de mèches de sa formidable chevelure. En

remontant la célèbre rue Florianska, jusqu'aux confins de l'ancien rempart en brique écarlate, c'est une partie de l'âme de la Pologne qui s'y déploie dans le beau Musée Czartorisky. Connu surtout pour sa Dame à l'hermine signée Leonardo da Vinci, cette collection surpasse de loin le seul tableau du maître toscan. Des Montemezzano, des Della Vecchia ou des merveilles du patrimoine historique polonais y sont conservées et présentées pour la postérité. C'est sans doute dans cet état d'esprit que la ville de Cracovie a lancé un chantier unique en Europe avec la création d'un Centre culturel qui va accueillir en résidence permanente deux ensembles de patrimoine et de création cracoviens. Cette initiative comportera une salle de 1000 places avec fosse d'orchestre, deux salles modulables et un studio d'enregistrement, tout pour mettre en valeur le travail des ensembles indépendants à l'horizon 2027.

Pour le moment, la salle de la **Philharmonie Karol Szymanowski** trône sur l'avenue plantée qui surgit des anciens remparts. Cette institution à l'acoustique généreuse accueille pour le premier jour d'avril une **Passion selon Saint-Jean** de **Johann Sebastian Bach** surprenante, notamment côté solistes. Du chef d'oeuvre pascal de Bach, on peut se référer aux écrits de Christoph Wolff ou de Gilles Cantagrel, mais l'interprétation sous la houlette de *maestro* **Andrzej Kosendiak** a proposé une approche dramatique et pléthorique dans l'expressivité. Cette production en concert a réuni un évangéliste de légende avec **Ian Bostridge** dont la précision inégalable, la diction parfaite et la générosité musicale nous ont porté aux nues. Nous apprécions aussi **Tim Mead** et son timbre riche. Et la découverte de **Lunga Eric Hallam**, un ténor aux moyens vocaux extraordinaires qu'on rêve déjà sur une scène d'opéra. Les **Choeurs et la Maîtrise du NFM** ont été préparés par le mythique chef **Lionel Sow** qui a fait ses armes à Notre-Dame de Paris avec des concerts qui sont restés inoubliables. Quel luxe de redécouvrir un chef d'oeuvre dans un tel cadre où l'âme joyeuse de Szymanowski a accompagné les invocations

passionnées de Bach pour nous accompagner dans l'élévation.

3 / Galerie d'Art Polonais du XIXème siècle, le 2 avril 2026.
SEBASTIANI : Matthäus Passion / STEFFANI : Stabat Mater. J. Lawrence, S. Tams Freier... Vox Luminis, Lionel Meunier (direction)

Misteria Paschalia nous surprend encore une fois, après le concert à la bougie dans la Basilique de la Visitation et la *Passion selon Saint-Jean* de Bach dans la salle philharmonique, nous entrons dans l'antique et immense **Halle aux draps** au coeur de la Place du Marché. Tout en haut, au bout d'un escalier en colimaçon, voici des amples salles avec des grands formats de peinture d'histoire de l'école polonaise la plus raffinée du XIXème siècle. Parmi les chefs d'oeuvre on retrouve une des toiles les plus emblématiques de l'art polonais : l'Hommage prussien de Jan Matejko. Cette peinture colossale représente l'hommage d'Albert de Hohenzollern prêtant hommage à Sigismond Ier Jagellon le 10 avril 1525. Quasiment 501 ans après, les figures votives de cet événement allaient s'éveiller avec **La Passion selon Saint-Mathieu** de **Johann Sebastiani**, kantor de Königsberg, capitale de cette Prusse Orientale sujet du serment pictural. La seule oeuvre d'ampleur conservée de Sebastiani est cette *Matthäus Passion* où il a montré à la fois sa relation avec Schütz mais aussi l'inclusion des chorals, ce qui à l'époque constitua une modernité manifeste. Sebastiani appartient à cette génération de transition entre Schütz et Bach, une synthèse musicale avant l'explosion expressive du Kantor de Leipzig et de Telemann. Parfois, les ritournelles incessantes de Sebastiani semblent roboratives, mais la partition demeure belle et bouleversante de bout en bout, particulièrement dans cette interprétation. En couplant l'oeuvre d'un maître presque inconnu avec le **Stabat Mater** d'**Agostino Steffani**, on voit le contraste des styles, la richesse des deux écritures et la complémentarité dans la dévotion musicale.

Avec **Vox Luminis** et **Lionel Meunier**, on avait la garantie d'être saisi d'un transport musical exceptionnel. Pendant toute la *Matthäus Passion* de Sebastiani, on a su apprécier le soin du choix des *tempi* dynamiques sans brutaliser les mouvements, l'intelligence des ornements et l'équilibre des timbres. L'Evangeliste de **Jacob Lawrence** est exceptionnel, non seulement avec une voix pleine, contrastée et formidablement précise dans cette prise de rôle particulièrement exigeante. Le Jesus de **Sönke Tams Freier** est incarné avec une voix profonde et belle dans ses couleurs veloutées. L'ensemble de *Vox Luminis* nous bouleverse à chaque note, on saisit tant dans le Sebastiani que dans le Steffani l'étendue du talent de Lionel Meunier et son ensemble. Ce concert reste dans l'esprit et dans le coeur parce qu'interprété avec une générosité sans pareil. A la fin de cette soirée, la traversée de l'antique cité des Jagellon se fait sous un ciel parsemé des astres dont se pare l'empyrée pour célébrer le jeune printemps.

4 / ICE Krakow Congress Centre, le 3 avril 2026. ZELENKA : Miserere & Responsoria / DURANTE : Miserere/ CALDARA : Stabat Mater... Collegium Vocale 1704, Vaclav Luks (direction)

Les nuages venues border la paisible Vistule prennent leur envol vers les contrées de l'Est en un coup de vent ; le soleil qui perce ouvre des sentiers sur les berges et les rues pour les promeneurs distraits et affairés. Du haut des redoutes du Wawel, on aperçoit au loin les contreforts des Tatras. Au bas, c'est la vieille ville qui s'éveille aux cloches de Pâques qui appelle à la veillée recueillie de la crucifixion et le dévoilement du massif autel de la Cathédrale Notre-Dame de Cracovie. La Vistule serpente au crépuscule tel le dragon qui garde jalousement sa tanière sous le Wawel. C'est sur une de ses rives verdoyantes que se hisse le **Centre des Congrès**, tout en verre et reflets. Équipement moderne aux courbes élégantes qui accueille cette fois-ci le **Collegium Vocale 1704** et **Vaclav Luks**.

Le programme **Zelenka, Durante, Caldara** n'allait pas trouver de meilleurs interprètes. Parce que Vaclav Luks et son ensemble ont toujours permis à la musique de Zelenka d'être restituée dans toute son énergie et son originalité brillante et chamarrée. Pour ce Vendredi Saint, les lamentations baroques n'allaient pas plonger le public dans un désarroi impossible mais au contraire l'élever dans l'impondérable satiété d'une musique céleste malgré son recueillement. Les **Miserere & Responsoria** de **Zelenka** constituent deux bijoux baroques distincts mais dont l'âme est la même. Dans l'écriture votive de Zelenka, on retrouve non seulement la richesse mélodique, des harmonies riches et des couleurs festonnées mais aussi une structure qui fait ressortir le texte avec dramatisme et substance. Nous saluerons particulièrement le soin apporté aux contrastes, aux *sol*i confiés à des solistes aguerri.e,s et rompus avec grand talent à ce répertoire vocal. Nous remarquons notamment le ténor **Vojtech Semerad** dont le timbre agile et brillant nous émerveille. Ce ténor a intégré en 2025 le programme « *Déroulement de carrière* » du réseau Génération Opéra. Espérons le retrouver bientôt sur les scènes françaises.

Václav Luks nous ravit en complétant le programme avec le sublime **Miserere** de **Durante** qui déploie une lumière méditerranéenne dans ce programme plutôt d'Europe centrale. Le **Stabat Mater** de **Caldara** est un chef d'œuvre du genre, maîtrisant à la fois la puissance dramatique quasi opératique et le contrepoint proche du dépouillement protestant d'un Bach. Ce n'est pas pour rien que Caldara est souvent attifé du sobriquet de « Bach italien » ce qui ne désoblige en rien son grand talent. Le **Collegium 1704** – qu'il soit en *continuo* ou dans une formation plus étoffée – révèle chaque nuance avec un luxe de précision et d'attention aux dynamiques de ce programme passionnant.

Quand on traverse la Vistule en promeneur noctambule, après ces divins hosannas, les pas résonnent sur les ponts et les

promenades. On voit la révélation superbe du visage bariolé de Cracovie, un cœur battant où les mystères de Pâques n'ont rien à envier des plus belles programmations européennes. Saluons ainsi Vincent Dumestre et les équipes du festival. Espérons alors, comme dans la rédemption du dimanche, que cette manifestation perdure pour les siècles à venir.

Crédit photo (c) Kasia Kukielka