CRITIQUE, festival. ISTANBUL, 17e festival d’Opéra et de Ballet d’Istanbul (AKM), le 03 juin 2026. TCHAÏKOVSKY : Le Lac des Cygnes. Orchestre et Ballet de l’Opéra national d’Istanbul, Ricardo Amarante (chorégraphie), Ibrahim Yacizi (direction musicale)

En ce début juin 2026 (et depuis le 21 mai…), Istanbul vibre au rythme de la musique classique et de la danse. La 17e édition du Festival d’Opéra et de Ballet d’Istanbul s’est ouverte avec une nouvelle production de *Lucia di Lammermoor* signée par Jean-Louis Grinda, transformant la métropole du Bosphore en une scène européenne majeure. Ce cru 2026, placé sous le signe du dialogue entre tradition et modernité, a choisi de célébrer les grands ouvrages du répertoire lyrique et chorégraphique, en les confrontant à des talents éblouissants. Et quel écrin pour cet événement : l’*AKM Türk Telecom Opera Hall*, fièrement dressé sur la mythique Place Taksim, dont l’acoustique et la modernité offerte par sa récente

(re)construction servent à merveille les ambitions internationales du festival. C’est dans ce cadre prestigieux qu’était donné, le 3 juin, le ballet des ballets : *Le Lac des Cygnes* de Piotr Ilitch Tchaïkovski.

Le chorégraphe italien **Ricardo Amarante**, qui signe ici une adaptation libre mais révérencieuse d’après **Marius Petipa** et **Lev Ivanov**, a réussi un exploit. Il a su conserver la structure classique, les pas de deux iconiques, les lignes pures du cygne blanc, tout en insufflant une énergie nouvelle, plus athlétique et plus dramatique. Amarante semble avoir voulu libérer le Prince de sa gangue romantique pour mieux le confronter à un destin plus physique. Résultat : une succession de tableaux d’une beauté picturale saisissante, servis par la scénographie majestueuse de **Ferhat Karakaya** (des décors où les lacs de givre et les palais dorés s’opposent en clair-obscur), les costumes somptueux et psychédéliques de **Serdar Başbuğ** (les tutus blancs traditionnels côtoient les noirs éclatants du royaume de Rothbart) et les lumières dramatiques d’**Ahmet Defne**, qui sculpte chaque ombre et chaque reflet d’eau avec un génie cinématographique.

Mais le véritable triomphe de la soirée appartient aux interprètes. Car comment ne pas saluer **Ilhan Durgut** dans le rôle du Prince Siegfried ? Athlétique… mais dans tous les sens du terme ! Sa danse est une prouesse sportive (des sauts d’une hauteur stupéfiante, des tours en l’air d’une netteté olympique), un physique imposant et majestueux, mais aussi une performance d’acteur d’une sincérité bouleversante. Sa détresse à l’acte III, sa rage impuissante, sont passées par des muscles bandés et des portés suspendus qui ont fait frémir la salle.

Que dire également de la sublime Etoile **Sultan Erol**, dans le double rôle d’Odette/Odile ? Elle est tout simplement

magnifique ! Son cygne blanc est une icône de tristesse éteinte : bras frémissants, arabesques infinies, regard perdu sur le lac intérieur. On retenait son souffle lors de son *adagio*, tant la douleur semblait cristallisée dans chacun de ses ports de bras. Puis, surgit le cygne noir. Là, métamorphose éblouissante : lumineuse et souriante, Sultan Erol déploie une technique diabolique, des fouettés impeccables, un charisme de prédateur qui ensorcelle littéralement le Prince… et le public ! Cette dualité entre l'éteint et le lumineux est une vraie *maestria* dramatique.

Le trio infernal est parfaitement complété par **M. Nuri Arkhan** en Rothbart maléfique. Non pas le méchant de dessin animé, mais une présence sombre, charismatique, presque magnétique dans son emprise. Face à lui, le Benno sautillant et malicieux de **Y. Berkay Günay** apporte une bouffée d'air frais et une légèreté technique savoureuse, contrastant merveilleusement avec la gravité du drame.



Mais on ne saurait réduire cette soirée à ses (4) seules étoiles. Le véritable écrin de ce triomphe, c'est bien sûr l'ensemble du superbe **Corps de ballet de l'Opéra d'Istanbul**. Dès le deuxième acte, lorsque les premiers rayons de lune baignent le lac, les fameux petits cygnes ont exécuté leur *pas de quatre* avec une synchronisation chirurgicale et une grâce enfantine qui a arraché des « *oh !* » de pure admiration. Puis ce fut la danse des grands cygnes : une toile vivante de bras qui ondulent, de têtes qui se penchent, de jambes qui s'élèvent dans une même respiration collective. Jamais on n'a senti de faiblesse, jamais une épaule en retard, jamais un port de bras approximatif. Ce corps de ballet, dirigé d'une main invisible mais ferme, a déployé une homogénéité rare, faisant du lac un seul être pluriel, frémissant et tragique.

Les autres solistes méritent également une mention enthousiaste. On a applaudi la *danse espagnole* endiablée de **A. Demir** et **S. Kaya** (castagnettes, fougue et robes tourbillonnantes), la *danse hongroise (czardas)* d'une autorité folle menée par **E. Yıldız** et son partenaire **C. Şahin**, sans oublier la *danse napolitaine* irrésistible de **M. Polat** et **D. Akman**, dont la complicité sautillante a électrisé l'acte III. Chaque variation, chaque ensemble était un mini-joyau ciselé avec soin. Le *pas de trois* du premier acte, confié à trois jeunes danseurs pétillants (**L. Çelik**, **E. Demirtaş**, **A. Koç**), a donné le ton d'une soirée où la technique ne le cède jamais à l'émotion.

A la tête de l'**Orchestre de l'Opéra National d'Istanbul**, le *Maestro* **İbrahim Yazıcı** a imposé une lecture d'une intensité rare. Loin de la simple illustration, sa direction était fiévreuse, organique, presque charnelle. Les cordes chantaient avec une mélancolie envoûtante, les cuivres tonnaient dans les scènes nocturnes, et chaque *crescendo* semblait soulever le plateau. Yazıcı a littéralement embrasé la partition de Tchaïkovski, offrant au public un partenariat symphonique où l'orchestre ne se contentait pas d'accompagner : il racontait,

lui aussi, la tragédie d’Odette.

Le public très international de l’AKM a offert une ovation debout à l’ensemble des artistes, avec des *hourrah* particulièrement appuyés pour le duo principal. Un triomphe, au sens plein du terme ! Le **17e Festival d’Opéra et de Ballet d’Istanbul** réussit là une soirée où la perfection classique rencontre le feu de la scène. Et Istanbul, une fois de plus, s’est révélée capitale de la grâce et de la puissance !…

CRITIQUE, festival. ISTANBUL, 17e festival d’Opéra et de Ballet d’Istanbul (AKM), le 03 juin 2026. TCHAÏKOVSKY : Le Lac des Cygnes. Orchestre et Ballet de l’Opéra national d’Istanbul, Ricardo Amarante (chorégraphie), Ibrahim Yacizi (direction musicale). Crédit photographique (c)

CRITIQUE, concert. PARIS (Gaveau, le 23 avril), VERSAILLES (Opéra Royal, les 24 et 26 avril 2026). Dali

Gutserieva et Adam Gutseriev, Covent Garden Sinfonietta, Emmanuel Plasson (direction)

Marathon printanier… Les musiciens Dali Gutserieva et Adam Gutseriev ont régalé les spectateurs de la Salle Gaveau à Paris, le 23 avril, puis dans l'écrin exceptionnel de l'Opéra Royal de Versailles, les 24 puis 26 avril 2026.

D'abord, vertiges chambristes à Gaveau. Le parcours a débuté le jeudi 23 avril Salle Gaveau sous l'intitulé prometteur : « *De Mozart à Brahms, en toute intimité* ». Sur scène, quatre instrumentistes en duo ou collectivement, ont éclairé la passion brahmsienne comme ils ont chanté l'élégance solaire de Mozart. **Adam Gutseriev** au piano, **Dali Gutserieva** au violoncelle, **Akiko Ono** au violon et **Konstantin Boyarsk**y à l'alto.
Le programme contrasté, équilibré s'est déroulé d'un seul tenant, en tension, concentration, souplesse : *Allegro non troppo* de la *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* de Brahms, puis Duo pour violon et alto K. 423, et *Quatuor avec piano* K. 478 de Mozart. Dialogue, conversation, complicité : le jeu des instrumentistes expriment au plus juste le caractère et le sens de chaque pièce. Liberté et précision du geste, expression et nuances, rien ne manque dans ce jeu collectif qui allie détail et puissance.
La trajectoire change de proportion et aussi de souffle quand participe le **Covent Garden Sinfonietta** au grand complet, phalange sémillante, très impliquée sous la direction d'**Emmanuel Plasson**. D'abord, salle Gaveau, le vendredi 24 avril ; puis comme une apothéose, à l'Opéra Royal de Versailles, le 26 avril suivant. Le programme convoque les grands vertiges orchestraux : lyrisme de Saint-Saëns et de

Grieg ; dramatisme facétieux et tendre de Richard Strauss, à travers la *Suite* déduite de son opéra, *Ariadne aux Naxos*…
A Gaveau et plus encore sous les ors royaux de Versailles, le programme, « *De Saint-Saëns à Strauss, un voyage romantique* » fait vibrer le grand corps orchestral en accordant l'ampleur symphonique au chant virtuose des solistes. L'acoustique de l'Opéra Versaillais expose chaque accent, détaille chaque inflexion ; car il ne s'agit pas seulement de cohésion sonore malgré les effectifs présents sur les planches ; la réussite découle aussi des tempéraments individuels dont la personnalité sait se fondre dans le groupe et aussi relever les défis de la virtuosité solistique ; **Dali Gutserieva** dans le grand lyrisme du *Concerto pour violoncelle n° 1* de Saint-Saëns ; **Adam Gutseriev**, dans la passion chantante du *Concerto pour piano* de Grieg.
Rien ne manque au jeu somptueusement éloquent de **Dali Gutserieva** ; la violoncelliste souligne combien Saint-Saëns réalise un équilibre lumineux entre classicisme et audace expressive, sachant fouiller sur toute l'étendue du spectre de l'instrument, sa riche tessiture entre grave et medium. Eclat limpide du *menuet* central, intimité et naturel dans chaque développement expressif… Dali Gutserieva séduit par la finesse d'un jeu intime ; son charme opérant indiscutablement en particulier dans le dernier mouvement (*Molto allegro*) dont la violoncelliste fait jaillir le charme et l'élégance toute française.

Chez Grieg, **Adam Gutseriev** retrouve la fluidité schumanienne dans les deux premiers mouvements du *Concerto* ; son jeu flexible se vivifie dans le 3ème mouvement (*Allegro moderato e marcato*) qui fit l'admiration de Liszt, éclairant la puissance poétique des danses de caractère scandinave, mais aussi les ondulations plus sinueuses et nostalgiques du sublime *cantabile* en fa majeur.

Après l'entracte, la *Suite symphonique* d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss permet à l'orchestre londonien (**Covent Garden Sinfoietta**) de confirmer les qualités précédemment constatées auprès des deux solistes : souffle, vitalité, cohésion sonore.

Chef et musiciens comprennent les teintes et couleurs de chaque écriture : raffinement de Saint-Saëns, sincérité chantante de Grieg, néo classicisme d'un Strauss, renouvelant la puissance de l'orchestre dans l'esprit badin du *Grand Siècle* français… En 3 dates, dans deux programmes contrastés, généreux, entre Paris et Versailles, deux solistes à fort tempérament ont révélé chacun leur indiscutable musicalité, sublimée encore dans les lieux qui les accueillaient, en particulier l'écrin historique de l'Opéra Royal du Château de Versailles.



Adam Gutseriev, piano © Ismail Rzayev

CRITIQUE, concert. PARIS (Gaveau, le 23 avril), VERSAILLES (Opéra Royal, les 24 et 26 avril 2026). Dali Gutserieva et Adam Gutseriev, Covent Garden Sinfonietta, Emmanuel Plasson (direction). Photos concerts © Ismail Rzayev

---

CRITIQUE, opéra (en version de concert). VERSAILLES, Opéra Royal, le 02 juin 2026. RAMEAU : Les Boréades. R. Van Mechelen, G. Blondeel, R. Getchell, P. Estèphe… Choeur de chambre de Namur, Ensemble a nocte temporis, Reinoud Van Mechelen (direction)

***Les Boréades* – œuvre à la fois légendaire et d'une grande fraîcheur, testament de Jean-Philippe Rameau – sont créés seulement en 1982 au festival d'Aix en Provence. Si quelques passages sont de la grande modernité qu'on connaît au Maître de Dijon dans ses œuvres les plus tardives comme *Anacréon* ou la seconde version de *Zoroastre,* la majorité de cette tragédie lyrique relève d'un style assez classique se rapprochant de Campra.**

A l'**Opéra Royal de Versailles**, le belge **Reinoud Van Mechelen** tenait à la fois le superbe rôle d'Abaris et la direction de l'ensemble ***a nocte temporis*** dont il est le codirecteur avec sa superbe flûtiste **Anna Besson**. Reinoud Van Mechelen est extraordinairement touchant. Il n'y a pas un mot qui ne porte intensément du sens, et il distille dans sa voix toutes les

couleurs qu'il désire, avec une justesse mémorable. Cela est particulièrement marquant dans son premier air, au début du deuxième acte "*Charmes trop dangereux, malheureuse tendresse*", où il nous tire des larmes. Cependant, le fait qu'il dirige en même temps qu'il chante induit parfois quelques soucis à la fois de précision et de souplesse. En effet, trop concentré sur sa battue, bras écartés pour que l'orchestre dans son dos la déchiffre, il manque parfois de la liberté, propre au fait d'être suivi par un chef. Sa direction est toutefois d'une grande qualité pour un chanteur, assez claire et vivante. Les récits ne sont pas dirigés, laissés à la discrétion du *continuo* et des solistes. De son côté, sa compatriote **Gwendoline Blondeel** (Alphise) est une magnifique interprète de Rameau et du baroque français, qu'elle connaît particulièrement bien. Sa voix est pure et flûtée, et sa diction est d'une grande lisibilité. Dans un très beau style, tout à fait ramiste, elle fait preuve d'une virtuosité presque instrumentale qui s'accorde à la perfection à la flûte d'Anna Besson.

Les Boréades sont deux frères fils de Borée, Calisis et Borilée. Le choix est très judicieux de réunir pour ces deux rôles **Robert Getchell** et **Philippe Estèphe**, tous deux très vivants et portant les mêmes qualités de timbre et de diction, tout en ayant des voix très complémentaires. Robert Getchell est un véritable haute-contre à la française, au timbre clair rappelant celui du hautbois. Précis et brillants, tous ses suraigus (et ils sont nombreux dans le rôle) semblent faciles. Il fait preuve d'une aisance dans la virtuosité du très bel air avec chœur "*Jouissons de nos beaux ans*". Il arrive néanmoins que certains contre-*Ut* soient couverts par la puissance de l'orchestre et du chœur réunis dans le quatrième acte, ce qui n'est pas étonnant au vu de la disposition très serrée sur le plateau de l'**Opéra Royal.** Philippe Estèphe possède la même agilité et vivacité dans sa charmante voix de baryton. Comme chez Getchell, la voix ne se fait pas remarquer par une grande puissance mais reste néanmoins très belle.

Lore Binon interprète les nombreux petits rôles féminins de Sémire, une nymphe, Amour et Polymnie dont la "descente" est une des pages les plus célèbres de cet opéra et de l'oeuvre de Rameau en général. Une très belle voix, agile et intéressante, mais qui manque d'intensité dramatique, dont les petits rôles si légers soient-ils ne devraient pas être dépourvus. Le tchèque **Tomáš Král** montre une belle intensité dans les rôles d'Adamas et Apollon malgré une voix jeune où les beaux sons, trop rares, trahissent une diction approximative. Enfin, le très attendu **Lisandro Abadie** apparaît en Borée seulement au 5ème acte ! Malgré ce rôle court, la basse argentine dégage une puissante énergie portée par une diction des plus excellentes. Il est extrêmement touchant dans toutes les émotions que traverse le rôle.

Ultime personnage et pas des moindres, le formidable **Chœur de Chambre de Namur**, véritable *Rolls Royce* du chant choral dont la diction est inégalée. S'il est courant de comprendre ce que disent de bons solistes, les chœurs sont rarement aussi clairs dans le propos dramatique. C'est également la superbe homogénéité entre les cinq voix du chœur qui frappe l'oreille dès sa première entrée. En effet, la qualité d'écriture de Rameau et un splendide pupitre de haute-contre donnent un équilibre choral rare dans les productions lyriques. L'ensemble baroque ***a nocte temporis*** est entièrement composé d'excellents musiciens, et fait également preuve d'une épatante homogénéité au sein des pupitres.

Une soirée d'immense plaisir à entendre cette musique trop rare, ici interprétée avec *brio* par de grands artistes dans un lieu merveilleux !

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 02 juin 2026. RAMEAU : Les Boréades. R. Van Mechelen, G. Blondeel, R. Getchell, P. Estephe… Choeur de chambre de Namur, Ensemble a nocte temporis, Reinoud Van Mechelen (direction). Crédit photographique (c)

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 02 juin 2026. A. P. BEMBO : Ercole amante. A. Wolf, D. Johnny, A. Kent, A. Vieira Leite, M. Beekman, J. Fuchs, T. Imart, S. Piau… Netia Jones / Leonardo García Alarcó

En 1662, **Francesco Cavalli**, le plus célèbre compositeur de son temps, écrit pour Paris et pour célébrer les noces du Roi Soleil, son opéra le plus extraordinaire, ***Ercole Amante***, sur un livret de l'abbé **Francesco Buti**. Quarante-cinq ans plus tard, son élève **Antonia Padoan Bembo**, que le roi

vieillissant avait accueilli quelques années auparavant, compose son unique opéra préservé en reprenant le même livret – à l'exception du prologue supprimé et de l'ajout de quelques vers – chose assez rare avant l'émergence de l'*opera seria* (et les mille opéras inspirés par les vingt-six livrets de Métastase) et rend à son tour hommage au roi qui lui avait octroyé une pension et à qui elle dédia toutes ses compositions, même si aucun document n'atteste d'une quelconque exécution de ses œuvres.

L'œuvre est un véritable OVNI lyrique, qui mêle les influences lullystes et vénitiennes, à partir d'un livret d'une grande qualité littéraire (Buti est également l'auteur d'un autre opéra écrit pour Paris, *L'Orfeo* de Luigi Rossi) et incroyablement moderne. Si l'opéra de Cavalli inspira sans conteste Lully dans la création de la tragédie lyrique, en 1707 Antonia Bembo subit à son tour l'influence du modèle lullyste dans de nombreux récits et airs de la partition qui fourmille de pépites musicales : l'ouverture somptueuse à six parties, là où Cavalli s'était contenté d'une brève *sinfonia*, l'*aria* d'entrée d'Ercole (« *Come si beffa amor* ») aux *tempi* contrastés, la véhémente réplique d'une Junon courroucée (« *E vuol dunque Ciprigna* »), chef-d'œuvre d'un *recitar cantando* tardif, mais toujours expressif, le chœur sublime « *Mormorate fiumicelli* », à attendrir les pierres, ou encore le bouleversant quatuor du dernier acte « *Dall'Occaso agli Eoi* ».

La création scénique de ce chef-d'œuvre singulier est confiée à la metteuse en scène britannique **Netia Jones** qui réalise également les décors et les costumes et qui propose une lecture décalée mais juste du héros herculéen. Celui-ci apparaît plutôt comme un anti-héros *effemminato*, dans la

lignée d'un Néron ou d'un Héliogabale, dépeint comme bedonnant, adepte du *fast-food* graisseux et d'escrime (clin d'œil à l'une des activités aristocratiques en vogue sous l'Ancien Régime) ; choix fort pertinent : en 1707, Louis XIV, dont Hercule est censé être le double allégorique, n'est plus le fringant jeune homme de vingt-huit ans qui avait épousé l'Infante d'Espagne. Sur le plateau, on passe d'un dispositif plutôt austère avec des colonnes métalliques latérales qui font écho à l'architecture de la salle, à des jardins à la française dont le tracé labyrinthique est une possible métaphore de l'amour volage, cruel et inconstant qui parcourt l'entièreté de l'intrigue. Les clins d'œil aux scénographies baroques abondent, grâce à une utilisation intelligente et efficace de la vidéo : les nombreux effets de perspective infinie évoquent plus d'une gravure des *libretti* du *Seicento*, tandis que les dieux (Vénus ou Neptune) descendent des cintres ou remontent du dessous (l'apparition des dieux se fait toujours verticalement). Les lumières d'**Ellen Runge** créent des effets spectaculaires, comme dans l'extraordinaire et envoûtante scène du Sommeil ou la terrifiante scène de l'apparition sépulcrale d'Eutiro sortant de son tombeau (un siècle avant l'émergence du roman et de l'opéra gothiques). Autre héritage lullyste, les ballets sont chorégraphiés un peu mécaniquement par **Maud Le Pladec**, mais en conformité avec la lecture décalée de l'intrigue. L'humour est bien présent dans le livret – et pas seulement à travers le personnage comique de Lychas – et si Netia Jones en amplifie parfois la portée, son propos est toujours efficient, à une exception près : lorsque Hercule revient transfiguré à la fin de l'opéra, il est accompagnée de la Beauté qui apparaît telle une bimbo à la gestuelle désarticulée ; cette scène capitale – allégorie des deux corps du Roi –, comme ce fut le cas pour la transfiguration d'Orphée ou de Jupiter dans la *Calisto*, est traitée sur un mode burlesque et c'est un total contre-sens. Malgré ce faux-pas, la mise en scène fonctionne admirablement.

Dans le rôle-titre, **Andreas Wolf** campe un Hercule ridicule

avec l'abattage d'un Falstaff baroque. Sa voix superbement projetée n'est jamais prise en défaut par l'ampleur de la salle. Junon est fort bien incarnée par une **Julie Fuchs** des meilleurs jours : intrigante à souhait et constamment attentive à la prosodie mouvante du texte, elle sait également s'imposer par sa présence très théâtrale, dont la silhouette et la coiffure évoquent étrangement l'héroïne « timburtonesque« de *Mars Attacks !* Vénus a les traits et la voix de **Sandrine Piau** dont la musicalité ne fait jamais défaut, mais dont l'amplitude vocale toujours intacte peine parfois à se projeter dans l'immense vaisseau parisien. Iole a la grâce juvénile d'**Ana Vieira Leite**, timbre à la fois fruité et délicat, qui forme un couple idéal avec l'Hyllus d'**Alasdair Kent**, ténor lumineux, personnage fragile mais vocalement solide et constamment émouvant. Admirable aussi la Déjanire de **Deepa Johnny**, tout en émotion contenue, tandis qu'on est suspendu aux lèvres de **Teona Todua**, somptueuse Pasithée dans l'extraordinaire scène de sommeil, dont l'irrésistible allégorie est campée par un **François Accar** tout droit sorti d'un Woodstock baroque. Les serviteurs ne sont pas moins luxueusement représentés : l'inénarrable **Marcel Beeckman** en Lychas crève l'écran par son timbre loufoque et surpuissant et compose avec le Page de **Théo Imart**, contre-ténor racé, doté d'un vrai sens du théâtre, un duo irrésistible. Une mention spéciale pour **Alex Rosen**, dans le double rôle de l'ombre d'Eutyre et de Neptune qui impressionne tant par sa voix abyssale que par son accoutrement de scaphandrier empêtré dans des tuyaux-tentacules qui lui donnent un air de poulpe géant. Enfin les rôles des trois Grâces sont idéalement tenus par **Danaé Monnier**, **Giulia Fichu-Sampieri** et **Dina Husseini** avec une belle homogénéité vocale. Sous l'égide de **Thibaut Lenaerts**, le **Chœur de chambre de Namur** est fidèle à son niveau d'excellence, grâce à une puissance sonore attentive aux nuances et à la précision de la diction toujours essentielle dans ce répertoire.

Dans la fosse, **Leonardo García Alarcón** dirige sa ***Cappella***

Mediterranea aux effectifs pléthoriques (plus de cinquante musiciens), enrichie de sonorités inattendues (cloche, castagnettes) qui peuvent surprendre, mais qui illustre l'extraordinaire sens du théâtre qu'on lui connaît. La riche matière sonore devient sous les mains expertes du chef argentin l'écho théâtral du théâtre qui se joue sur scène. Une soirée à maints égards inoubliable.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 02 mai 2026. A. P. BEMBO : Ercole amante. A. Wolf, D. Johnny, A. Kent, A. Vieira Leite, M. Beekman, J. Fuchs, T. Imart, S. Piau… Netia Jones / Leonardo García Alarcón. Crédit photographique (c) Bernd Uhlig

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Grande Salle Boulez de la Philharmonie, le 02 juin 2026. BEETHOVEN / MAHLER. Alexandre Kantorow (piano), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Tarmo

Peltokoski (direction)

Nommé à la tête de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse pour la période 2024-2029, Tarmo Peltokoski (né en 2000) a consacré une grande partie de ses premiers concerts aux *Symphonies* de Gustav Mahler, notamment l'an passé avec la *Cinquième* à Paris, puis la *Deuxième* à Montpellier. Place cette fois à la *Sixième*, qui sera également donnée dans la foulée par les forces toulousaines lors d'une tournée au Japon, avec un complément de programme différent, dédié à Rachmaninov.

A Paris, on retrouve le *Concerto pour piano n° 4* (1808) de **L. van Beethoven** sous les doigts experts d'**Alexandre Kantorow**. Le début intime, lent et serein, met en valeur le pianiste français, et ce tout au long de l'œuvre. L'accompagnement allégé, aux silences marqués, s'efface volontairement pour concentrer l'attention sur la liberté de phrasés de Kantorow, souvent imprévisible. Très délié, le piano chantant fait entendre chaque note, en une souplesse féline, presque effleurée par endroits. Dans cet esprit, la fusion avec le chef est totale, en un ton inhabituellement doux à l'*Allegro* initial, avant une cadence plus habitée, où le pianiste affirme davantage d'autorité. L'*Andante* qui suit, l'un des plus originaux composés par Beethoven, joue de l'alternance entre les effets abrupts et péremptoires aux cordes et la nostalgie désabusée du soliste. La fin, comme murmurée, enchaîne directement vers le *Rondo*, où le tempo s'anime sensiblement. Le chef finlandais poursuit ce jeu de contrastes lors d'un crescendo impressionnant, avant l'ultime cadence. En *bis*, les états d'âme de l'*Intermezzo*, opus 117 n° 1 (1892) de

Brahms laissent rapidement place à des phrases inachevées et obsessionnelles, qui précèdent la conclusion emphatique de *Vers la flamme*, opus 72 (1914) de Scriabine.

Après l'entracte, les scansions inoubliables du début de la *Symphonie n° 6* (1906) de **Gustav Mahler** résonnent sans excès, du fait de la mise sur le même plan de la mélodie principale et des contrechants – une caractéristique décisive de cette interprétation. L'allégement des cordes conduit aussi à mettre en valeur une série de détails d'orchestration, tout en donnant un aspect plus séquentiel. Des variations de *tempi* incessantes irriguent cette lecture, qui évite les effusions émotionnelles par une accélération dantesque des tutti, où les interventions solistes s'épanouissent dans l'extraversion colorée. Plusieurs sonorités exacerbées rapprochent ainsi Mahler de Chostakovitch. Parallèlement, Peltokoski installe des passages irréels et suspendus dans les *piani*, d'une précision millimétrée. Les verticalités peuvent toutefois apparaître un rien trop uniformes dans cette volonté de fuir le narratif, même si ce geste tourne Mahler vers un langage plus moderne.

Si les mouvements extérieurs n'évitent pas quelques baisses de tension, le *Scherzo* s'avère très réussi par sa capacité à bondir d'un pupitre à l'autre, avant l'apaisement conféré au chant radieux du hautbois. L'attention aux nuances demeure constante, avec des cordes retenues et des vents plus démonstratifs. L'*Andante* reste sur les mêmes cimes en poursuivant l'entrelacement des timbres en un fondu envoûtant aux flûtes, cor anglais et cor solo. Les cloches de vaches résonnent dans les coulisses, comme un écho des montagnes où Mahler composait ses *symphonies* pendant ses vacances d'été. Parmi les autres effets inattendus, on retient également le "*marteau de Mahler*", un instrument spécialement conçu par le compositeur pour le final, afin d'asséner puissamment les coups du destin.

CRITIQUE, concert. PARIS, Grande Salle Boulez de la Philharmonie, le 02 juin 2026. BEETHOVEN / MAHLER. Alexandre Kantorow (piano), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Tarmo Peltokoski (direction)

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) drots

réservés

CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 31 mai 2026. WAGNER : Le Crépuscule des Dieux. M. Iliev, R. Nikolaeva, P. Buchkov, A. Mladenov… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks

Après l'or du *Rheingold*, le Rocher de la *Walkyrie* et la forge ardente de *Siegfried*, le Sofia Opera Wagner Festival 2026 achevait avant-hier sa *Tétralogie* en apothéose avec *Götterdämmerung (Le Crépuscule des dieux).* Cinq heures de musique, trois actes d'une intensité rare, et un public venu de toute l'Europe pour une interminable ovation debout ! Car ce qui s'est joué sur la scène de l'Opéra de Sofia dépasse la simple

représentation : c’est une lecture du *Ring* – signée par le démiurge bulgare Plamen Kartaloff – qui, par sa cohérence visionnaire et sa puissance visuelle et émotionnelle, s’inscrit d’ores et déjà dans l’histoire de la mise en scène wagnérienne.

Et quelle distribution ! Pour cette dernière journée, le destin a offert à Sofia un plateau sans aucune faiblesse. Toutes les voix sont magnifiques – et l’on soulignera tout particulièrement le Gunther d’**Atanas Mladenov**, véritable révélation qui a stupéfié la salle – et surclassé tout monde à l’applaudimètre. La direction de **Constantin Trinks**, à la tête d’un **Orchestre de l’Opéra de Sofia** désormais rodé comme une horloge suisse, a atteint des sommets de lyrisme et de puissance.

Mais débutons avec le travail de **Plamen Kartaloff** qui poursuit – avec *Götterdämmerung* et comme il l’avait fait pour les trois opéras précédents – son exploration du symbole des *triskèles,* ces trois cercles entrelacés qui figurent la « *spirale de la vie* ». Mais ici, alors que le *Ring* touche à sa fin, le motif se fait crépusculaire, fragmenté, en proie à la décomposition. Là où le *Rheingold* ouvrait sur un cosmos liquide et harmonieux, *Götterdämmerung* s’ouvre sur un monde déjà fissuré, où les dieux eux-mêmes vacillent. L’action s’ouvre sur le rocher de Brünnhilde, au cœur de la nuit. Kartaloff reprend ici le dispositif qui a fait ses preuves lors des reprises de 2023 et 2025 : trois *triskèles* disposés en triangle, éclairés d’une lumière blafarde, évoquent à la fois les Parques nordiques et les rouages d’une horloge cosmique. Les trois Nornes – **Tsveta Sarambelieva** (contralto), **Ina Petrova** (mezzo-soprano) et **Silvia Teneva** (soprano) – tissent la corde du destin, figurée par un faisceau lumineux qui court entre les *triskèles*. Le moment de la rupture est saisissant. Lorsque la corde se rompt – sur l’accord déchirant de l’orchestre –, les

triskèles s’inclinent brusquement, comme des arbres sous l’ouragan. Des projections de runes brisées défilent sur le cyclorama. La nuit s’épaissit. Le monde des dieux, nous le comprenons, est entré dans son agonie.



Le rideau se lève ensuite sur un décor qui restera dans les mémoires. Kartaloff figure le palais des Gibichungen par un immense *triskèle* doré – ou plutôt par trois arcs monumentaux recouverts d’or, qui se rejoignent en leur centre. Des colonnes de lumière blanche (évoquant le pouvoir froid et stérile de Gunther) croisent des ombres noires projetées au sol (celles de Hagen). L’ensemble est d’une beauté glaçante, comme un *bunker* du pouvoir vidé de toute âme. Gunther (**Atanas Mladenov**) et Gutrune (**Alma Lisa Bandalovska**) évoluent dans cet espace avec une raideur aristocratique. Hagen (**Petar Buchkov**), lui, se tient toujours à l’écart, appuyé contre un *triskèle*

latéral, son ombre démesurée s'allongeant sur le mur du fond. Le fameux « potion d'oubli » est suggéré par un jeu de lumières rouges qui envahit la scène lorsque Siegfried boit — annonçant déjà le vertige de la trahison.

Le deuxième acte se déroule sur la rive du Rhin, que Kartaloff évoque par un dispositif ingénieux : les *triskèles*, désormais couchés à l'horizontale, sont recouverts de tissus mouvants aux reflets verts et bleus, tandis que des projections de vagues (créées par des jeux d'ombres et de lumières) déferlent sur le sol. L'ambiance est pesante, orageuse — à l'image de l'âme d'Alberich, qui rôde dans l'ombre. **Plamen Dimitrov**, en Alberich, surgit d'une trappe entourée de *triskèles* inversés, comme un spectre venu de l'enfer des *Nibelungen*. Le serment de Gunther et Siegfried (ce dernier déguisé sous les traits de Gunther grâce au *Tarnhelm*) se déroule sur un *triskèle* central, transformé en autel sacrificiel.

Au troisième acte, les lumières d'**Andrej Hajdinjak** passent du bleu orageux au rouge sang lorsque le meurtre est scellé. La mort de Siegfried, annoncée par les cornes de Hagen, est précédée d'un effet de théâtre total : les *triskèles* pivotent, les ombres s'allongent, et la salle retient son souffle. Puis vient *la Marche funèbre* — l'un des moments les plus poignants de la soirée. Le corps de Siegfried est porté sur un catafalque formé par deux *triskèles* assemblés. Les lumières, bleu nuit, dessinent les ombres des porteurs. Enfin, la fameuse scène d'Immolation de Brünnhilde montre **Radostina Nikolaeva** montant sur un cheval stylisé et rouge vif (Grane) — selon l'idée de Kartaloff déjà remarquée dans la Chevauchée des Walkyries. Elle chante son adieu au monde, à Wotan, à Siegfried. Puis le bûcher s'embrase : des projections de flammes dansantes (évitant l'écueil du *kitsch*) envahissent le cyclorama, tandis que des paillettes argentées — l'or du Rhin restitué ! — tombent du ciel en cascade. Le *Walhalla* brûle en hologramme à l'arrière-plan, remplacé peu à peu par une aurore boréale d'un vert émeraude. Kartaloff, comme il l'a expliqué,

y voit « *l'Espoir* » – une note d'optimisme dans ce monde en ruines. Les Filles du Rhin récupèrent alors l'anneau dans un bassin vide, tandis que le *triskèle* central se désagrège lentement en poussière lumineuse. Rideau, puis explosion des applaudissements d'un public conquis !



À la baguette, **Constantin Trinks** signe certainement là l'une des plus belles pages de sa carrière. Après un *Rheingold* d'une clarté de joaillier, une *Walkyrie* fougueuse et un *Siegfried* transfiguré, il aborde *Götterdämmerung* avec une vision souveraine et apaisée – jusqu'à la tragédie finale. Le prélude – le fameux « Jour » qui succède à la nuit du prologue – est un miracle de douceur : les cordes graves montent des abysses avec une lenteur organique, les bois ajoutent des couleurs tamisées. Trinks prend son temps, n'écrase rien. Puis, lorsque l'orchestre explose, c'est avec une puissance parfaitement maîtrisée. La *Marche funèbre,* point d'orgue de l'opéra, est un choc auditif. Le chef allemand y déploie une palette de nuances rarement entendue : le thème funèbre, porté

par les cuivres graves, est sculpté avec une précision d'orfèvre. Les cordes sanglotent, les bois pleurent. Et lorsqu'enfin l'orchestre s'embrase dans l'*Immolation*, c'est un déchaînement de forces telluriques – mais toujours au service du drame, jamais pour la simple exhibition de puissance. L'**Orchestre de l'Opéra de Sofia**, sous sa direction, est véritablement rutilant : cuivres éclatants, cordes veloutées et d'une souplesse rare, bois précis et malicieux. La phalange bulgare, que Trinks a littéralement transformée au fil de ces quatre soirées, est désormais l'égale des grandes formations européennes. Rappels sans fin pour le chef, ovationné avec ses musiciens montés sur scène à l'instar des chanteurs…

C'est aussi la grande joie de cette dernière soirée : après les quelques faiblesses des opéras précédents, *Götterdämmerung* offre un plateau d'une homogénéité et d'une qualité exceptionnelles. Aucune voix ne démérite. Toutes sont à la hauteur, et certaines – Gunther notamment – surclassent toutes les attentes. Un nom à retenir, celui d'**Atanas Mladenov,** qui incarne le rôle de **Gunther**. Le baryton bulgare, que l'on connaissait surtout dans des rôles mozartiens, incarne un Gunther d'une richesse vocale et d'une densité psychologique rares. Dès son entrée – il descend l'escalier du *triskèle* doré avec une prestance naturelle – on est frappé par la beauté de son timbre : chaud, cuivré, homogène du grave à l'aigu. Sa ligne de chant est d'une noblesse constante, même dans les moments où Gunther doute, vacille, se repent. L'air du deuxième acte – « *Blitzende Woge, walle* » – est un modèle de phrasé wagnérien, où Mladenov module à volonté entre la puissance héroïque et les murmures du remords. Son duo avec Hagen, à la fin de l'acte II, est un duel vocal d'anthologie. La salle, conquise, lui a réservé la plus puissante ovation de la soirée.

Après son Siegmund et son Siegfried *(dans Siegfried*) déjà mémorables, **Martin Iliev** boucle la *Tétralogie* avec une prestation grandiose. Son ténor, clair et superbement projeté,

possède cette aisance dans l'aigu qui fait merveille – notamment dans le récit de la chasse au troisième acte, où il raconte son passé à Gunther et Hagen. Mais c'est surtout la mort de Siegfried – le « *Hörst du mich nicht ?* » murmuré avant de s'éteindre – qui déchire le cœur. Iliev, couché sur le catafalque, module sa voix avec une douleur qui laissent la salle sans voix. A ses côtés, **Radostina Nikolaeva** campe une Brünnhilde de haut lignage. La soprano bulgare possède tout : un aigu perçant, acéré, capable de dominer l'orchestre dans les moments de colère (la malédiction du deuxième acte), mais aussi une capacité à se faire intime, presque chambriste, dans les adieux du troisième acte. Son « *Starke Scheite* » – l'ouverture de l'*Immolation* – est un morceau de bravoure, où elle passe de la rage à la tendresse, du défi à l'abandon. Lorsqu'elle monte sur le cheval rougeoyant et que les flammes l'envahissent, sa voix, s'élevant toujours plus haut, semble véritablement s'envoler vers l'au-delà.



Déjà remarquable en Fafner, la basse bulgare **Petar Buchkov** campe un Hagen terrifiant – à la fois par la puissance de sa voix (profonde, noire, projetée sans effort) et par son jeu d'acteur, constamment à l'affût, rôdant dans l'ombre. Son « *Hier sitz' ich zur Wacht* » – la veille de Hagen – est un modèle du genre, avec une basse grondant comme un orage lointain. Le duo final avec Alberich, où les deux complices se partagent la scène, est un duel vocal d'une noirceur fascinante. **Plamen Dimitrov**, justement, dans le rôle d'Alberich) conclut la *Tétralogie* avec la même intensité de jeu et de chant. Son baryton-basse, au timbre âcre et insinuant, et la scène où il surgit devant Hagen, dans le brouillard, a quelque chose de spectral – comme un mauvais rêve qui hante le palais des Gibichungen.

Après son Erda d'anthologie dans *Siegfried*, **Violeta Radomirska** campe une Waltraute bouleversante. Le mezzo, chaud et sombre, prête à Brünnhilde l'une des Walkyries une intensité rare. La scène de la visite de Waltraute – où elle implore Brünnhilde de rendre l'anneau – est un dialogue vocal d'une beauté à couper le souffle, les deux voix s'enroulant l'une autour de l'autre comme deux sœurs que le destin va séparer. **Alma Lisa Bandalovska,** près sa Sieglinde dans la *Walkyrie*, incarne une Gutrune fragile et touchante, malgré son soprano un peu rêche mais qui convient au personnage, tout en exprimant à merveille la culpabilité de la jeune femme, manipulée par son demi-frère Hagen. Les trois Nornes (**Tsveta Sarambelieva**, **Ina Petrova** et **Silvia Teneva**) forment un trio d'une bel homogénéité. Leurs voix s'entrelacent avec une précision qui semble venue d'un autre monde, tissant la corde du destin – que l'on entend, à chaque coup de ciseaux, se déchirer un peu plus. Quant aux Filles du Rhin – **Stanislava Momekova** (Woglinde), **Ina Petrova** (Wellgunde) et **Alexandrina Stoyanova-Andreeva** (Flosshilde) -, elles retrouvent leurs rôles du *Rheingold* avec une grâce et une fraîcheur qui ravissent. Leur trio final, lorsqu'elles récupèrent l'anneau et que le Rhin retrouve son or, est un diamant de pureté vocale, mais aussi un moment

d’une poésie visuelle rare – leur *triskèle* brisé se recomposant lentement au fur et à mesure que l’harmonie revient. Enfin, n’oublions pas le **Choeur de l’Opéra de Sofia**, qui est un personnage à part entière dans cet ultime volet de la *Tétralogie*. En effet, les scènes chorales de *Götterdämmerung* sont essentielles : la scène des vassaux au second acte (le célèbre « *Heil ! Siegfried, teurer Held* ! »), les appels de Hagen, le cortège funèbre – tout cela exige une force collective, une précision rythmique et une puissance sonore que seul un grand chœur peut offrir. Ce soir-là, le Chœur de l’Opéra de Sofia a été à la hauteur des attentes, avec des attaques franches, une homogénéité parfaite des différentes tessitures, et une intense énergie dramatique. Cet instrument exceptionnel est dirigé par une grande dame de la musique bulgare, **Violeta Dimitrova**, chef de chœur de l’institution depuis 1994 !

Au final, la salle – remplie de wagnériens venus de toute l’Europe (mais aussi des États-Unis ou du Japon… on entendait toutes les langues lors des entractes !…) – a réservé à ce *Götterdämmerung* un accueil délirant. Après six heures de spectacle (avec les deux entractes), personne ne semblait fatigué, et les rappels ont duré un bon quart d’heure, avec des « *Bravi* » qui ont fusé de toutes parts. Avec ce *Götterdämmerung*, le *Sofia Opera Wagner Festival 2026* bouclait sa *Tétralogie* en apothéose. Sofia mérite décidément sa réputation de capitale wagnérienne des Balkans… et son patronyme de « *Bayreuth des Balkans* » !…



CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 31 mai 2026. WAGNER : Le Crépuscule des Dieux. M. Iliev, R. Nikolaeva, P. Buchkov, A. Mladenov… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks. Crédit photographique (c) Droits réservés

---

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle aux grains, le 30 mai

2026. BEETHOVEN / MAHLER. Alexandre Kantorow (piano), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Tarmo Peltokoski (direction)

Ce samedi 30 mai, Toulouse a vécu un incroyable concert donné devant une Halle aux grains pleine et qui a suscité un grand enthousiasme. Alexandre Kantorow reste le sublime interprète de la soirée que le public sait trouver à chaque concert.

Nous attendions le *Quatrième concerto* de **Beethoven** depuis les *Rencontres Musicales* de Nîmes, à l'été 2025. Lors du concert final, le jeune pianiste nous avait gratifié de la fin du concerto avec un mouvement lent de rêve et un final flamboyant. Il aborde ce *Quatrième concerto* avec imagination et fantaisie, un jeu souverain, des couleurs somptueuses et des nuances superbes. Les traits peuvent être à la fois virtuoses et malicieux. La beauté de ses sonorités est un véritable feu d'artifice. L'évidence du propos prouve sa compréhension intime de Beethoven. Le deuxième mouvement est joué avec une simplicité déroutante : il amène un orchestre d'une rare brutalité à le rejoindre dans la musique la plus pure. A lui tout seul il donne à ce mouvement sa dimension mythique : Orphée attendrissant cerbère.

Le final qui peut caracoler et dans une facétie partagée faire dialoguer soliste, chef et musiciens n'a pas été le bouquet final attendu. Une question demeurera tout du long. Comment ce rendez-vous de deux jeunes musiciens a-t-il pu être si peu

abouti ? **Tarmo Peltokoski** a gardé une battue brutale et peu nuancée et n'a pas dialogué malicieusement avec le pianiste. Le *forte* a été la nuance presque unique de l'orchestre. Le public a été enthousiasmé par le jeu souverain et généreux d'Alexandre Kantorow, et lui a fait une très longue ovation. Le *bis* que le pianiste prodige nous a proposé restera dans les mémoires. Cette *paraphrase* absolument sidérante de la fin de *Tristan*, débutant avec des accords d'une rare noirceur. Puis il nous a fait gagner la lumière spatiale de la transfiguration d'Isolde comme avec la plus belle cantatrice. La chant éperdu de Kantorow, la profondeur des accords, la puissance de sa main gauche nous ont offert un orchestre et un chant wagnérien sublimes. Et quelles couleurs sous le doigts du pianiste ! Les qualités musicales inouïes ont complètement sidéré le public comme les musiciens de l'orchestre. Jamais un entracte n'aura été aussi nécessaire pour redescendre sur terre.

Car la deuxième partie du concert comprenait la **Sixième symphonie** de **Mahler** qui ouvre un univers très éloigné. Cette *Symphonie* est plus difficile qu'il n'y paraît et le jeune *maestro* s'y est un peu fourvoyé. Il nous a proposé une version très enthousiaste, peu maîtrisée ,parfois confuse. L'**Orchestre national du Capitole** a été d'une splendeur sonore inouïe. Le cor *solo* a été de toute beauté. Les cuivres ont été rutilants et les gros cuivres très impressionnants. Le Célesta particulièrement expressif. Évidemment les bois si subtils de la phalange toulousaine ont été merveilleux. Les cordes – pourtant en nombre et vaillantes – ont quelquefois été couvertes par les cuivres. L'enthousiasme de Tarmo Peltokoski est grand, il a des gestes démonstratifs et ne cache pas son plaisir à diriger un orchestre si conséquent. Plus d'un a regretté un propos peu mahlérien. En effet, si la grandeur a été présente, ce sont les moments de tendresse et de sarcasme qui ont manqué. Les couleurs rutilantes de l'orchestre ont été impressionnantes, les *fortissimi* ont été à la limite de la saturation, mais nous avons eu à côté bien peu de nuances, pas

de mystère ni de couleurs subtiles. Le public a acclamé un superbe orchestre bien mis en valeur mais les subtilités de la *Sixième symphonie* surtitrée « *Tragique* » n'ont pas été interprétées ce soir. Un peu comme une répétition générale… Le concert à Paris, à La Philharmonie le 2 juin, est lui aussi affiché complet, espérons qu'il sera plus abouti…

_____

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle aux grains, le 30 mai 2026. BEETHOVEN / MAHLER. Alexandre Kantorow (piano), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Tarmo Peltokoski (direction). Crédit photographique (c) Romain Alcaraz

---

CRITIQUE, Concert. TOULOUSE, Halle-aux-Grains, le 28 mai 2026. Récital de Pretty YENDE avec Anna Marchwinska (piano)

La soprano sud-américaine Pretty Yende fait une très belle carrière. Elle va bientôt à nouveau enflammer la scène de la Bastille avec sa Violetta. Elle fait sensation dans chaque rôle abordé avec prudence. *Soprano coloratura* à la

technique parfaite, elle chante avec une déconcertante facilité les rôles les plus difficiles comme Lucia, Rosine ou Violetta. Elle aborde petit à petit des rôles plus lyriques et même la Leonora du *Trouvère.* Son récital à la Halle aux grains de Toulouse dans le cadre de la saison des *Grands Interprètes* fait un peu une étape dans son parcours.

Elle débute son récital avec le deuxième air de la Comtesse des *Noces de Figaro* : « *Dove sono* ». Le récitatif est mesuré et bien théâtralisé. L'air en lui-même semble un peu lourd. Le phrasé est admirable mais le timbre très épais manque de lumière. On ne retrouve pas la magie qu'elle a su mettre dans sa Pamina. La *chanson du saule* extrait de l'*Otello* de Verdi et son *Ave Maria* ne mettent pas non plus en valeur la voix de la soprano. Un manque de variété de couleurs et de nuances nuit à la qualité de l'expression, même si l'émotion dans la prière finit par nous toucher. C'est dans l'air de Magda de la *Rondine* de Puccini que le *legato* de la soprano s'avère un enchantement. La pureté des aigus et leur facilité, les envolées lyriques, tout est merveilleux. Les irisations du timbre illuminent son propos. On devine bien des qualités de sa Mimi. Elle termine la première partie de son récital avec le grand air de Violetta, « *Sempre libera* ». Là, il est évident qu'elle est entièrement dans l'un de ses meilleurs rôles. L'abattage est considérable, l'expression est juste, le personnage déchiré est très émouvant. La facilité des vocalises, leur absolue précision, l'enthousiasme porté à son comble et la fêlure lors de la naissance de l'amour font vivre le personnage devant nous. Pretty Yende a tout d'une immense Traviata.

La deuxième partie du programme met en valeur toutes les qualités de la soprano. Tant l'air de Louise, « *Depuis le jour*

» que l'*air des bijoux* tiré de *Faust* offrent une diction française très agréable, comme une facilité vocale déconcertante. Ce répertoire français lui convient à la perfection. Les trois *Lieder* de Richard Strauss sont également superbes de timbre, de ligne et de sentiment. C'est vraiment très, très beau. Seul petit faux pas cepndant, un Debussy qui ressemble à du Wagner. Le dernier air, la « *Czardas* » de Rosalinde dans la *Chauve-Souris* de Johann Strauss est une véritable pépite. L'humour et le *brio* comme l'émotion feinte sont succulents. L'aisance scénique de la jeune femme aura illuminé toute la soirée et sera portée à son apogée dans cette *Czardas* irrésistible. En *bis,* elle offre le grand air de Rosine « *Una voce poco fa* » dans une éblouissante version pyrotechnique qui met la salle à ses pieds. En véritable partenaire très complice, la pianiste polonaise **Anna Marchwinska** est tout à fait admirable. Son piano est très beau, capable d'évoquer tout l'orchestre. La virtuosité dans les Richard Strauss est admirable. Avec ce beau récital, Pretty Yende a touché le public toulousain tant par une voix retrouvée, brillante et sensible, que par une présence chaleureuse et très gracieuse, un visage très expressif et une grande élégance. On devine une bien belle personne dans ce chant généreux. Les *Grands Interprètes* terminent leur magnifique quarantième saison sur un bien joli triomphe !…

CRITIQUE, Concert. TOULOUSE, Halle-aux-Grains, le 28 mai 2026. Récital de PRETTY YENDE avec Anna Marchwinska (piano). Crédit photographique (c) Hubert Stoecklin

CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 29 mai 2026. WAGNER : Siegfried. M. Iliev, R. Nikolaeva, K. Cser, K. Dinev, P. Dimitov… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks

Après l'or massif de *L'Or du Rhin* et les flammes incandescentes de *La Walkyrie*, le Sofia Opera Wagner Festival 2026 poursuivait hier son pèlerinage wagnérien avec *Siegfried*, la deuxième journée de la *Tétralogie* de Richard Wagner – que certains, à tort, considèrent comme l'écueil du *Ring*. Car si l'opéra est le plus « *monologue* » des quatre, laissant peu de place aux ensembles et aux chœurs, il exige en revanche un plateau d'exception et un héros capable de porter sur ses épaules près de cinq heures de musique. Verdict ? Un beau triomphe. Une fois encore, Plamen Kartaloff signe une mise en scène d'une poésie rare, Constantin Trinks déploie une direction experte et souveraine, et la distribution – à une exception près, que nous évoquerons – se révèle

superbe.

Plamen Kartaloff poursuit avec *Siegfried* son exploration du symbole du *triskèle,* ces trois cercles entrelacés qui structurent l'espace scénique de tout son *Ring*. Mais ici, le motif se fait plus organique, plus sauvage – à l'image du héros, enfant de la nature, qui ne connaît ni la peur ni les conventions divines. Le rideau s'ouvre sur l'atelier souterrain de Mime. Kartaloff, fidèle à l'esthétique qui a fait le succès de cette production depuis 2023, dispose sur le plateau deux *triskèles* couchés (les mêmes qui, dans *Rheingold*, figuraient les flots du Rhin). Ces arcs géométriques encadrent l'espace, tandis que sur la droite se dresse une imposante enclume avec tous les attributs de la forge – marteaux, soufflets, et autre outillage – qui brille sous une lumière tamisée, comme un autel de la création. L'ensemble baigne dans une atmosphère d'atelier médiéval, renforcée par des jeux d'ombres et de lueurs rouges qui dansent sur les parois.

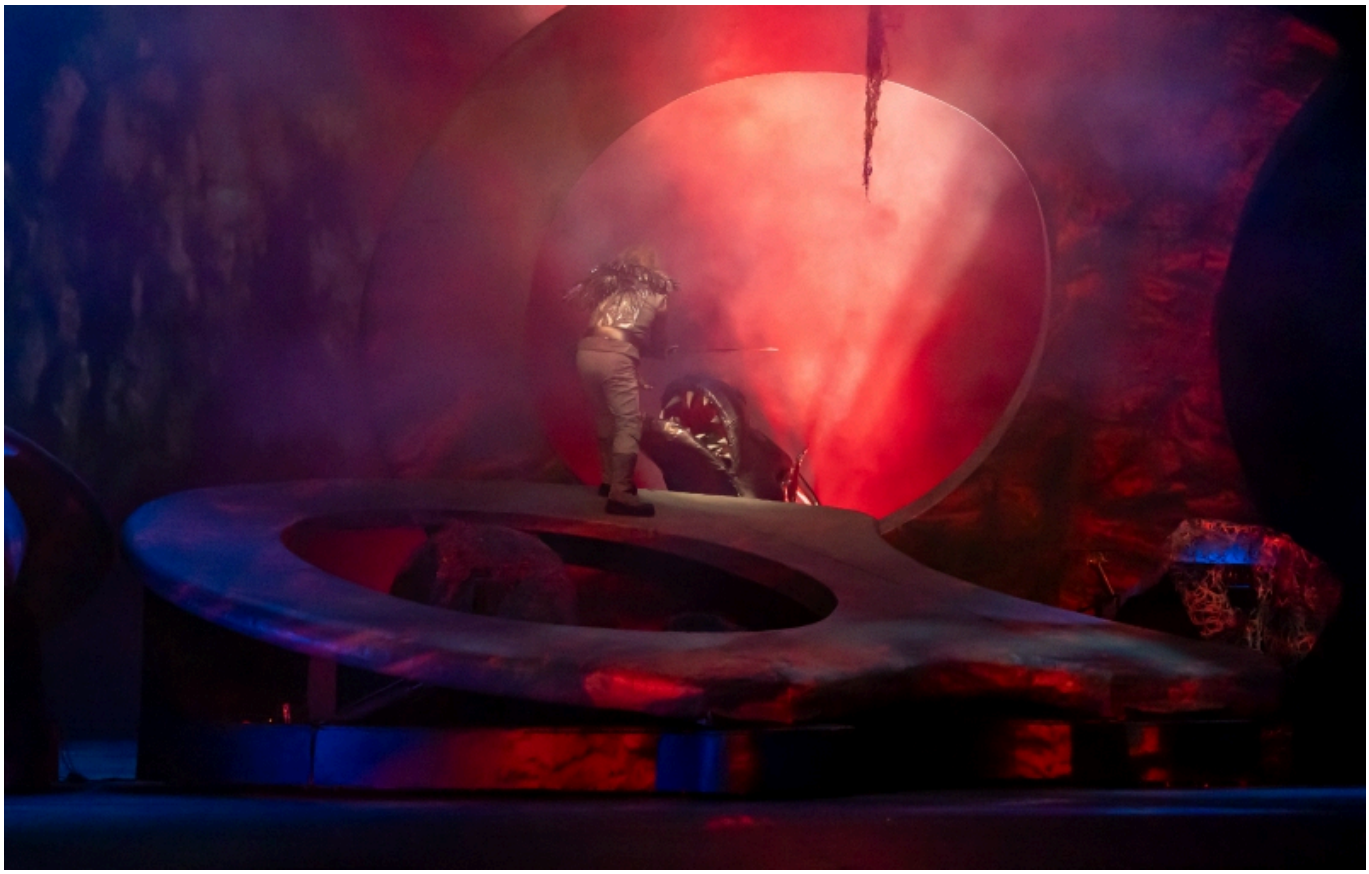
C'est ici que se joue le drame psychologique entre Mime et Siegfried. Kartaloff soigne la direction d'acteurs : Mime, constamment en mouvement, sautillant, rampant, se contorsionnant, tente d'enseigner la peur à cet adolescent indomptable. Le moment le plus touchant survient pendant le *prélude* orchestrale de l'acte I : Kartaloff insère alors une séquence de pantomime, dans un *triskèle* lumineux, où l'on voit Sieglinde expirant, confiant son fils au nain. Un *flash-back* d'une puissance rare, qui relie les générations et rappelle la continuité du *Ring.* La scène de la forge de *Nothung* est un autre un morceau de bravoure scénique. Les *triskèles* semblent vibrer au rythme des coups de marteau, tandis que des projections de braises et d'étincelles – en rouge et or – embrasent le plateau.



L’acte II transporte le public dans un tout autre univers. Nous voici dans une forêt profonde, que Kartaloff évoque avec une économie de moyens saisissante. Les *triskèles*, à présent disposés verticalement ou en arcs de cercle, se muent en arbres – ou plutôt en leurs ombres portées, projetées sur un cyclorama où défilent des images mouvantes. Un jeu subtil entre le réel et le suggéré, la lumière et l’obscurité. **Andrej Hajdinjak**, maître des éclairages, tresse des mélanges fascinants de rouge et de bleu – le rouge du sang et du feu, le bleu du mystère et de la forêt enchantée. C’est ici qu’intervient le moment le plus magique de la soirée, celui de *L’Oiseau de la forêt* (*Die Waldvogel)*, qui n’est pas une simple voix provenant des cintres. Kartaloff a imaginé un véritable oiseau volant : une jeune chanteuse (**Maria Pavlova**) est ici suspendue à des cordes élastiques, et se met à virevolter dans les airs, battant des ailes, exécutant même des saltos avant de se poser sur une branche imaginaire. Le public, médusé, suit des yeux ce ballet aérien tandis que la voix pure de

l’oiseau arrivent des hauteurs comme un message céleste. Un moment de grâce pure : Kartaloff a compris que Wagner, ici, ne demande pas seulement à être entendu mais à être vu – et il répond avec une invention poétique qui force l’admiration. Par la suite, Fafner apparaît dans sa tanière, matérialisée par une cavité sombre entre deux *triskèles* inclinés. **Petar Buchkov**, en basse profonde, fait vibrer le sol autant que le tuba qui le seconde, orchestralement parlant. Le combat avec Siegfried est stylisé – Kartaloff n’a jamais cherché le réalisme –, mais la transformation du dragon en géant blessé, qui révèle sa fragilité, est un moment de théâtre poignant.

L’acte III s’ouvre sur un paysage rocheux, au pied duquel Erda émerge des profondeurs. Kartaloff a ici imaginé un espace épuré, presque abstrait, où les *triskèles* se sont recomposés pour former un immense cercle – celui du destin ou celui de l’anneau. Les couleurs virent au pourpre et à l’or, annonçant le crépuscule à venir. La confrontation entre le Wanderer (Wotan déguisé) et Siegfried est un duel vertical : le dieu, en haut d’un escalier, brandit sa lance ; le héros, en bas, la frappe avec son épée *Nothung*. À l’instant où la lance se brise – sur un accord déchirant de l’orchestre –, un éclat de lumière aveuglante envahit la scène. Wotan s’éclipse, brisé, tandis que Siegfried gravit le rocher. Puis, le réveil de Brünnhilde est d’une beauté saisissante. La Walkyrie, vêtue d’une armure argentée, est allongée sur un rocher. Siegfried retire son heaume, l’embrasse. **Radostina Nikolaeva**, d’une voix d’abord endormie, puis de plus en plus éclatante, incarne cette résurrection avec une grâce qui touche au cœur. Le duo final, où Brünnhilde renonce à l’immortalité par amour, se déroule sous un ciel étoilé – des milliers de points lumineux projetés sur le cyclorama – tandis que les *triskèles* tournent lentement, comme les rouages d’une horloge cosmique qui s’achève…



À la baguette, **Constantin Trinks** – l'un des chefs wagnériens les plus respectés de sa génération – confirme tout le bien que l'on pense de lui après *Rheingold* et *Walkyrie*. Il a déjà dirigé *Siegfried* à l'Opéra de Leipzig l'an passé, et l'on retrouve dans sa lecture cette même intelligence architecturale, cette même clarté dans les strates orchestrales. Trinks ne cède jamais à la tentation de la puissance brute, même dans les moments les plus déchaînés – comme le martèlement des enclumes au début de l'acte I ou le combat avec le dragon. Il préfère la transparence, laissant émerger les motifs conducteurs avec une netteté de joaillier. La scène de la forge devient ainsi une symphonie de rythmes entremêlés, sans jamais couvrir la voix de **Martin Iliev** (Siegfried). Le long monologue du *Wanderer* (acte III) – où Wotan énumère les runes de son savoir –, Trinks le conduit avec une lenteur majestueuse, chaque phrase soutenue par des cordes graves d'une profondeur tellurique. Mais c'est surtout dans la « musique de la forêt » – le *Waldweben* du deuxième

acte – que Trinks excelle. Les bois (hautbois, clarinette, flûte) dessinent des arabesques impressionnistes, les harpes piquent des notes argentées, et l'Oiseau de la forêt, porté par les vents, semble vraiment planer au-dessus de l'orchestre. L'**Orchestre de l'Opéra de Sofia**, sous sa direction, est véritablement rutilant : cuivres éclatants (mais jamais écrasants), cordes veloutées et d'une souplesse rare, bois malicieux et précis. La phalange bulgare, déjà saluée lors des représentations précédentes, est ici au sommet de son art.

Après son Siegmund – déjà saluué l'avant-veille dans *Walkyrie*, **Martin Iliev** relève le défi de camper Siegfried avec un *brio* confondant. Son ténor, clair et brillant, possède cette clarté qui convient parfaitement au personnage de Siegfried. Il ne hurle jamais, même dans les aigus les plus périlleux – la scène de la forge, avec son « *Nothung ! Nothung !* » répété, est un modèle de puissance maîtrisée. Mais c'est dans les moments lyriques, comme la découverte de l'oiseau ou l'éveil à l'amour au troisième acte, qu'il touche vraiment. Son timbre s'adoucit, devient presque juvénile, et l'on croit voir cet adolescent émerveillé, ignorant tout de la peur, qui s'avance vers son destin.

Le baryton hongrois **Krisztián Cser** incarne Wotan avec une autorité et une noblesse rares. Dès son entrée – où il pousse devant lui une grande sphère évoquant le monde –, on est saisi par la force de sa présence. Sa voix, sombre et cuivrée, possède une homogénéité parfaite du grave à l'aigu. Le trio du troisième acte, où il affronte Siegfried et Erda, est un duel vocal d'une intensité rare. Son « *Meine Kunde ist aus* » (*Ma science est épuisée*), lorsqu'il cède la place au héros, est dit avec une lassitude et une sagesse qui bouleversent.

Déjà remarquable dans *Rheingold*, **Plamen Dimitrov** est un Alberich de haute volée. Sa présence scénique est magnétique, son jeu – toujours en embuscade, toujours en mouvement – traduit à merveille la rancœur et l'envie inassouvie du

Nibelung. Sa voix de baryton-basse au timbre âcre se fait tour à tour insinuante, menaçante ou désespérée. La scène avec le *Wanderer* au deuxième acte – les deux rivaux se faisant face, séparés par un triskèle lumineux – est un morceau de bravoure théâtrale.



La basse profonde de **Petar Buchkov** fait vibrer les murs. Son Fafner, transformé en dragon, n'est pas une simple brute : dans les rares moments où il s'adresse à Siegfried avant de mourir, sa voix se voile d'une mélancolie inattendue (« *Je garde mon trésor depuis des siècles…* »), et il y a dans sa diction une lassitude qui touche. Une performance vocale impressionnante et nuancée. La mezzo **Vesela Yaneva** – que l'on a déjà acclamée deux fois en Fricka -, campe une superbe Erda. Surgie d'une trappe au centre des *triskèles,* sa voix d'une noirceur et d'une plénitude rares remplit la salle sans effort. Son « *Weiche, Wotan, weiche !* » n'est pas un conseil :

c’est un orage tellurique, un rappel à l’ordre divin. Chaque syllabe creuse le sol de la scène. Un moment de pur frisson. De son côté, **Maria Pavlova** incarne l’Oiseau avec une délicatesse et une pureté de timbre qui ravissent. Son soprano lyrique, léger et aérien, semble flotter au-dessus de l’orchestre. Et la mise en scène de Kartaloff – qui la fait littéralement voler – ajoute de la magie à sa grande scène.

Et enfin quelle Brünnhilde que celle de la soprano bulgare **Radostina Nikolaeva,** que l’on a découvert l’an passé dans ce même rôle, mais qui apparaît ici encore plus affirmée. Son aigu, clair et perçant, fuse sans effort ; son médium, chaud et maternel, émeut. Mais c’est surtout son jeu scénique qui impressionne : lorsqu’elle s’éveille, hébétée, puis reconnaît Siegfried, sa joie puis sa peur (elle perd l’immortalité !) sont d’une vérité particulièrement touchante. Le duo final, où sa voix s’élève dans les aigus avec une facilité déconcertante, est une promesse pour la *Götterdämmerung* du 31 mai !

Las, une ombre au tableau cependant, avec le Mime de **Krassimir Dinev**. On connaît l’artiste – il a chanté Mime trois jours plus tôt dans le *Prologue*, avec une étonnante présence scénique. Si la présence ne lui fait pas défaut encore ce soir, manifestement, le ténor bulgare n’apparaît pas dans sa meilleure forme ! La ligne de chant est saccadée, les aigus – pourtant essentiels dans ce rôle de ténor caractère – sont fragiles, parfois inaudibles… et il y a des baisses de tension notables qui rompent le fil musical. Heureusement, dramatiquement, il sauve les meubles – son Mime est toujours aussi contorsionniste et expressif – mais vocalement, la méforme est patente…

Malgré cette faiblesse (qui n’a pas gâché la fête pour autant !), la salle a réservé à ce *Siegfried* un accueil enthousiaste. Les rappels ont été nombreux, et les ovations – en particulier pour **Martin Iliev, Krisztián Cser et Radostina Nikolaeva** – ont duré plusieurs minutes. Avec ce *Siegfried*, le Sofia Opera

Wagner Festival 2026 confirme plus que jamais son rang de capitale wagnérienne des Balkans – et maintenant rendez-vous demain, 31 mai, pour *Götterdämmerung* (Le crépuscule des dieux) !



CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 29 mai 2026. WAGNER : Siegfried. M. Iliev, R. Nikolaeva, K. Cser, K. Dinev, P. Dimitov… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks. Crédit photographique (c) Droits réservés