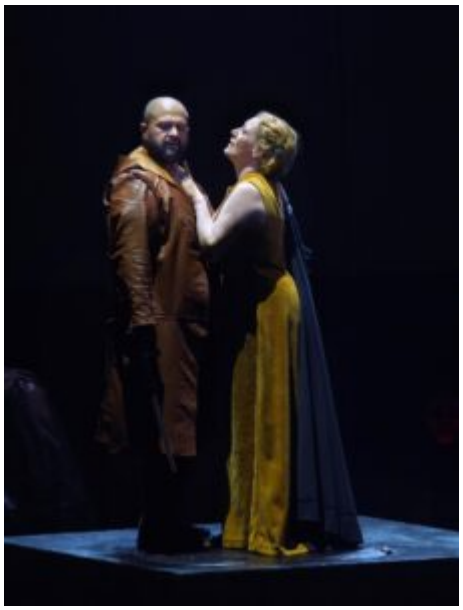
CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 1er et 2 juillet 2026. P. Beczala / C. Albelo, M. Rebeka / S. Hernandez, A. Rucinski / J.J. Rodriguez… Francisco Negrin / Nicola Luisotti

Pour clore sa saison 2025-2026, le *Teatro Real* de Madrid a choisi l'un des titres les plus emblématiques du répertoire lyrique : *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi qui, aux côtés de *Rigoletto* et de *La Traviata,* forme la célèbre « trilogie populaire », composée par le maître italien au sommet de sa maturité artistique. Le livret, commencé par Salvatore Cammarano puis achevé, après la mort de celui-ci, par le jeune Leone Emanuele Bardare, est tiré de la célèbre tragédie éponyme d'Antonio García Gutiérrez. Il s'agit d'un drame romantique situé au Moyen-Âge dont le protagoniste rompt avec l'archétype du héros classique, guidé par le sens du devoir et de la responsabilité, pour incarner pleinement la figure du héros romantique, voué à un destin aussi cruel qu'inéluctable.

Pour cette nouvelle série de représentations, le *Teatro Real*

n’a pas lésiné sur les moyens, réunissant quatre distributions de haut vol composées de quelques-uns des plus grands chanteurs de la scène lyrique actuelle. Dans les deux premières distributions, l’engagement du ténor polonais **Piotr Beczała** s’imposa comme l’un des plus judicieux choix de distribution. Il remporta un éclatant succès personnel dans le rôle du rebelle Manrico, auquel il prêta une incarnation vocalement irréprochable et d’un engagement de tous les instants. Difficile de demeurer insensible devant une telle démonstration de moyens : une voix de ténor *lirico-spinto* au souffle héroïque et à l’ardeur juvénile, une projection exemplaire, des aigus puissants et parfaitement assurés, sans oublier un phrasé d’une souveraine élégance. Dans « *Di quella pira* », il électrisa littéralement la salle, suscitant une ovation telle qu’une partie du public réclama un *bis* qui, fort heureusement pour la continuité dramatique de l’ouvrage, ne fut pas accordé. Le ténor espagnol **Celso Albelo** lui succéda avec un Manrico digne des plus grands éloges, faisant naturellement ressortir la veine la plus lyrique du personnage. Son « *Ah! sì, ben mio* » fut un véritable modèle de virtuosité, prélude à une « *Di quella pira* » lancée avec des aigus éclatants, sûrs et d’une déconcertante aisance, qui acheva de conquérir le public. L’un des sommets de son interprétation fut toutefois atteint dans la scène finale, où il sut insuffler à son chant une émotion d’une rare intensité.



En comte de Luna, rival de Manrico aussi bien sur le champ de bataille que dans son amour pour Leonora, le baryton polonais **Artur Ruciński** livra une prestation de tout premier ordre, rendant pleinement justice à l'un des plus beaux rôles que Verdi ait écrits pour la tessiture de baryton. Son chant, d'une irréprochable facture, séduisit par la beauté d'un timbre parfaitement homogène, la noblesse du phrasé et une expressivité constamment mise au service de la vérité psychologique du personnage. Dans la seconde distribution, le baryton espagnol **Juan Jesús Rodríguez**, l'une des grandes figures du chant lyrique espagnol et une référence incontestée dans le répertoire verdien actuel, signa l'une des prestations les plus marquantes de la soirée. Son comte de Luna, d'un tempérament fougueux et d'une autorité scénique peu commune, s'imposa avec une force irrésistible. Doté d'un instrument ample et robuste, servi par un noble timbre sombre, il domina son rôle avec une souveraine assurance et un style exemplaire.

Pour ce qui est des voix féminines, la soprano lettone **Marina Rebeka** laissa, à l'instar de plusieurs de ses partenaires, entrevoir la solide formation belcantiste qui a marqué les débuts de sa carrière. Son magnifique instrument, d'une grande luminosité, qui s'est étoffé au fil des années sans rien perdre de sa beauté de timbre, aborda avec une remarquable aisance la redoutable écriture de Leonora. La qualité du *legato*, la virtuosité des vocalises et une émission constamment homogène et naturelle comptaient parmi les principaux atouts de son interprétation. À cela s'ajoutaient une ligne de chant d'une rare élégance, enrichie de superbes filati et de longues tenues d'une maîtrise exemplaire. Ses plus beaux moments se situèrent dans la première partie de l'ouvrage, notamment dans son air d'entrée, « *Tacea la notte*

placida », où, au-delà des qualités déjà évoquées, elle fit preuve d'une technique souveraine et d'une palette de nuances particulièrement raffinée mesure que le drame gagnait en intensité et que le personnage exigeait un engagement plus affirmé sur le plan dramatique, son interprétation se fit plus mesurée et plus contrôlée, sans toutefois atteindre toute la force dramatique que réclame le rôle. Sa compatriote espagnole **Saioa Hernández**, dont la voix de soprano dramatique, généreuse par le volume, riche en harmoniques et dotée d'un timbre éclatant, pouvait paraître, de prime abord, moins adaptée aux exigences belcantistes de Leonora, signa pourtant une magnifique prestation. Forte d'une technique solidement assise, elle sut mettre son imposant instrument au service de l'écriture verdienne, franchissant avec une remarquable aisance les redoutables coloratures du premier acte et offrant un chant constamment maîtrisé, nourri de finesse et de sensibilité. Dans « *D'amor sull'ali rosee* », le bouleversant « *Miserere* » ainsi que la cabalette « *Tu vedrai che amore in terra* », elle parvint à concilier avec un remarquable équilibre intensité dramatique et sécurité vocale.



Les deux Azucena, incarnées par la mezzo-soprano ouzbèke **Ksenia Dudnikova** et la Géorgienne **Anita Rachvelishvili**, laissèrent toutes deux une excellente impression. La première fit entendre une belle voix, homogène, compacte et d'une projection généreuse. En revanche, sur le plan dramatique, l'interprète ne parvint pas toujours à restituer toute la complexité psychologique du personnage. Une fréquentation plus régulière du rôle devrait lui permettre d'en affiner la caractérisation et d'en enrichir les nuances. Les moyens vocaux, eux, sont indéniables. Plus aguerrie dans le rôle, Anita Rachvelishvili campa une Azucena volcanique, portée par une vocalité impressionnante et une présence scénique souveraine. Sa voix, ample, dotée d'un registre central d'une remarquable puissance et conduite avec une intelligence constante, offrit quelques-uns des moments les plus marquants de la soirée, notamment dans « *Condotta ell'era in ceppi…* », où elle déploya des graves d'une profondeur vertigineuse, ainsi que dans un « *Rallenta, o barbari* » d'une véhémence presque démesurée. Dans le rôle de Ferrando, capitaine au

service du comte de Luna, la basse polonaise **Krzysztof Bączyk** imposa une présence d'une grande solidité grâce à une voix sombre, chaleureuse et parfaitement timbrée. Son incarnation se révéla tout aussi convaincante sur le plan dramatique. Les sopranos espagnoles **Rocío Faus** et **Mar Morán** furent irréprochables dans leurs brèves interventions en Inès, la fidèle confidente de Leonora. Quant aux rôles secondaires de Ruiz et du Messager, ils furent efficacement défendus par les ténors **Fabián Lara** et **Moisés Marín**.

Comme à son habitude, le **Chœur du Teatro Real** se montra irréprochable, confirmant une nouvelle fois l'excellent niveau atteint sous la direction de J**osé Luis Basso.** À la tête de l'**Orchestre du Teatro Real**, le chef italien **Nicola Luisotti**, véritable spécialiste de Verdi, dirigea avec une énergie communicative et inépuisable une lecture d'un souffle dramatique constant, d'un authentique style verdien et d'une concertation exemplaire.

Créée au Teatro Real en 2019, la mise en scène de **Francisco Negrín**, sans séduire particulièrement par son esthétique, avait néanmoins le mérite de rester fidèle au livret tout en apportant une véritable cohérence dramatique à l'un des ouvrages les plus délicats à porter à la scène, dans la mesure où les principaux événements de l'intrigue ne sont jamais représentés, mais seulement rapportés par les personnages. Conscient de cette difficulté, Negrín fonde toute sa lecture sur la mémoire et l'obsession du passé. La véritable action dramatique réside ici dans le souvenir : tous les personnages vivent sous l'emprise d'événements anciens qui détermineront inexorablement leur destin. Azucena demeure hantée par le supplice de sa mère, brûlée vive sur le bûcher, mais aussi par l'erreur tragique qui l'a conduite à jeter son propre enfant dans les flammes. Ces deux traumatismes nourrissent son désir de vengeance et font du feu le symbole omniprésent de sa souffrance. Manrico ne parvient pas davantage à se libérer de son passé : il a jadis épargné le comte de Luna lorsqu'il

aurait pu le tuer, et cette faute, conjuguée aux circonstances qui les entourent, condamne irrémédiablement son amour pour Leonora. Quant au Comte, il demeure prisonnier d'une passion sans retour. Aucun des protagonistes ne parvient véritablement à vivre le présent, tous restant captifs de leurs souvenirs.

Pour donner corps à cette dimension psychologique, Negrín recourt à une esthétique résolument symbolique où le feu et les fantômes du passé occupent une place centrale. Apparaissent ainsi sur scène la mère d'Azucena et l'enfant qu'elle sacrifia par erreur, devenus les incarnations des remords et des obsessions qui hantent la gitane. Le souvenir cesse dès lors d'être un simple récit pour devenir le véritable moteur de l'action scénique, éclairant une intrigue réputée complexe tout en renforçant l'implication émotionnelle du spectateur. La direction d'acteurs, en revanche, tant pour les solistes que pour les masses chorales, ne paraît pas suffisamment aboutie, donnant souvent le sentiment de relever davantage de l'initiative des interprètes que d'une véritable pensée théâtrale. La scénographie de **Louis Désiré**, à la fois symbolique, minimaliste et intemporelle, en parfaite adéquation avec la vision de Francisco Negrín, place la psychologie des personnages au cœur du dispositif en les enfermant dans un vaste cube vide dont ils semblent incapables de s'échapper. Dans cet espace clos, le feu ramène sans cesse le passé au présent. Divers éléments scéniques évoquent également l'écoulement inexorable du temps et le désir des protagonistes de remonter le cours des événements afin d'en modifier l'issue. Dans le même esprit, les costumes, également signés **Louis Désiré** et dominés par une palette de tons sombres, ainsi que les lumières de **Bruno Poet**, fondées sur des éclairages froids et une atmosphère spectrale, contribuent à renforcer l'idée de personnages prisonniers d'un passé dont ils ne parviennent pas à s'affranchir.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 1er et 2 juillet 2026. Francisco Negrin / Nicola Luisotti. Crédit photographique (c) Javier del Real

CRITIQUE, opéra (version concertante). MADRID, Teatro Real, le 3 juin 2026. HAENDEL : Ariodante. M. Kožena, E. Baikoff, S. Patchornik, C. Dumaux… La Cetra Barockorchester Basel, Andrea Marcon (direction)

Toute nouvelle reprise du raffiné et exigeant *opera seria* qu'est *Ariodante* de Georg Friedrich Haendel constitue un véritable motif de réjouissance. L'ouvrage compte en effet parmi les chefs-d'œuvre incontestés du répertoire baroque. Il est cependant difficile de comprendre que le

Teatro Real ait une nouvelle fois choisi de le présenter seulement en version de concert, comme il l'avait déjà fait en 2007 et en 2018. Il s'agit de la troisième occasion où la maison madrilène renonce à la mise en scène d'une œuvre qui a pourtant bénéficié de productions scéniques dans d'autres théâtres espagnols, notamment au _Gran Teatre del Liceu_ en 2006 et à l'Opéra d'Oviedo en 2009, ainsi qu'au _Palau de les Arts_ de Valence en 2022. Il ne reste qu'à espérer que le _Teatro Real_ reconsidère cette politique à l'avenir – et offre enfin à ce sommet du théâtre musical haendélien une production scénique à la hauteur de l'extraordinaire qualité dramatique et musicale de la partition.

Créé à Londres en 1735, *Ariodante* fut le premier opéra composé par Haendel pour le tout nouveau théâtre de *Covent Garden*, après sa rupture avec le *King's Theatre.* Son intrigue puise ses racines dans les chants IV et VI de l'*Orlando furioso* de Ludovico Arioste, le grand poème chevaleresque de la Renaissance italienne qui inspira également au compositeur ses opéras *Orlando* et *Alcina*. Haendel ne s'appuya toutefois pas directement sur le texte de l'Arioste, mais sur la structure dramatique et le livret de *Ginevra, principessa di Scozia,* élaboré par Antonio Salvi pour un opéra homonyme de Giacomo Antonio Perti. Sur cette solide base littéraire, il bâtit l'un des drames les plus intenses, les plus équilibrés et les plus profondément émouvants de toute sa production lyrique.

L'action se déroule dans l'Écosse médiévale. Ariodante, noble chevalier et favori du roi, est sur le point d'épouser Ginevra, fille du monarque. Mais les intrigues de Polinesso, duc d'Albany, amènent le jeune homme à croire que sa fiancée

lui a été infidèle, déclenchant une série de malentendus et d'accusations qui mettront en péril l'honneur et la vie de la princesse jusqu'à ce que la vérité éclate enfin. Pour cette nouvelle reprise, le *Teatro Real* avait confié l'exécution musicale à la formation suisse ***La Cetra Barockorchester Basel***, ensemble de référence dans le répertoire baroque, placé sous la direction de l'italien **Andrea Marcon**.

La distribution réunie pour l'occasion, composée de véritables spécialistes du répertoire baroque, ne pouvait être mieux choisie et rendit pleinement justice, avec un remarquable engagement et une grande virtuosité, à des personnages magnifiquement caractérisés et dotés chacun d'une fonction dramatique parfaitement définie. Chargée du redoutable rôle-titre, écrit par Haendel pour le célèbre castrat Giovanni Carestini, la mezzo-soprano tchèque **Magdalena Kožená** aborda avec des moyens vocaux superlatifs l'un des personnages les plus complexes et les plus humains de tout le théâtre haendélien, s'imposant comme la grande triomphatrice de la soirée. En excellente forme vocale, l'artiste conserve ce timbre chaleureux et velouté, cette richesse de couleurs et cette musicalité exquise qui ont fait d'elle l'une des références majeures dans le monde lyrique. Sa sensibilité interprétative et son exceptionnelle palette de nuances lui permirent de composer un Ariodante de très haute tenue, aussi convaincant dans les pages les plus lyriques et introspectives que dans celles où l'écriture exige une agilité impitoyable, maîtrisée avec une admirable solidité technique. Son interprétation du poignant « *Scherza infida* », l'un des sommets de la partition, fut particulièrement remarquable : elle y déploya un phrasé d'une exquise sensibilité et une bouleversante capacité à exprimer toute la désolation du héros se croyant trahi par celle qu'il aime. En lumineux contrepoint, « *Dopo la notte* » trouva en Kožená une interprète idéale, capable d'affronter avec une stupéfiante aisance ses vertigineuses coloratures et ses larges intervalles, tout en transmettant l'euphorie et le soulagement qui envahissent le

personnage au dénouement de l'œuvre.



La soprano russo-américaine **Erika Baikoff** et la soprano israélienne **Shira Patchornik**, respectivement la princesse Ginevra et sa naïve confidente Dalinda, ne furent pas en reste. La première séduisit par la beauté de sa voix lyrique, souple, lumineuse et solidement maîtrisée dans les coloratures. Artiste particulièrement polyvalente, elle brilla aussi bien dans les passages les plus légers de son rôle que dans ceux qui requièrent un chant plus dramatique et véhément. Elle fut notamment acclamée pour la délicatesse de son interprétation de « *Volate, amore…* » ainsi que pour l'intensité dramatique insufflée à « *Il mio crudel martoro…* ». Quant à Shira Patchornik, elle fit valoir une voix lyrique claire, au timbre légèrement métallique, fraîche et juvénile,

conduite avec intelligence et portée par une intention expressive constante. Sa maîtrise des coloratures se révéla en outre particulièrement sûre. Scéniquement, elle se montra tout à fait convaincante.

Du côté des voix masculines, c'est le charismatique contre-ténor français **Christophe Dumaux** qui remporta un éclatant succès. Maîtrisant parfaitement son personnage, il campa un Polinesso d'une rare évidence dramatique, rival maléfique de l'amour de Dalinda et véritable moteur des intrigues de l'ouvrage. Il s'appuya pour cela sur une voix ferme, sombre, incisive, riche en nuances et d'une grande musicalité. Son interprétation de « *Dover, giustizia, amor…* », servie par une expressivité rayonnante et des ornements irréprochables, constitua l'un des grands moments vocaux de la soirée. Il convient également de souligner son exceptionnelle incarnation théâtrale du personnage – riche en ressources histrioniques et dotée d'une remarquable présence scénique – qui parvint, à chacune de ses interventions, à faire oublier qu'il s'agissait d'une simple version de concert. Chapeau! Dans sa double incarnation de Lurcanio, le fidèle frère du héros, et d'Odoardo, favori du roi, le ténor helvético-chilien **Emiliano González Toro** constitua un luxe absolu. Doté d'une voix somptueuse, attentif au moindre détail et fort d'un raffinement stylistique souverain, il conféra à ces deux personnages un relief inhabituel. Complétant la distribution, le baryton espagnol **José Antonio López** composa un Roi d'Écosse exemplaire grâce à un chant noble et aristocratique, soigneusement élaboré et porté par un remarquable équilibre entre autorité et humanité.

À la tête de la prestigieuse et hautement spécialisée *La Cetra Barockorchester Basel*, **Andrea Marcon** proposa, depuis le pupitre et le clavecin, une lecture au geste sûr et d'une grande fidélité au style haendélien. À la tête d'instruments d'époque, il façonna une interprétation dynamique, équilibrée et riche en contrastes, veillant constamment à faire émerger

de l’orchestre la couleur instrumentale la plus appropriée à chaque passage de la partition.



CRITIQUE, opéra (en version concertante). MADRID, Teatro Real, le 03 juin 2026. HAENDEL : Ariodante. M. Kožena, E. Baikoff, S. Patchornik, C. Dumaux… La Cetra Barockorchester Basel, Andrea Marcon (direction). Crédit photographique (c) Javier del Real

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 26 janvier 2026. DUKAS : Ariane et Barbe Bleue. P. Murrihy, S. Tro Santafé, A. Extrémo, G. Buratto… Àlex Ollé (La Fura dels Baus) / Pinchas Steinberg

Le retour d'Ariane et Barbe-bleue de Paul Dukas au Teatro Real de Madrid est aussi somptueux vocalement – Paula Murrihy en rôle-titre – qu'orchestralement sous la direction de Pinchas Steinberg. Plus qu'une dénonciation du féminicide d'après le cruel conte de Perrault, le metteur en scène Àlex Ollé (*La Fura dels Baus)* érige la solidarité féminine en système anti-patriarcal. Coproduite avec l'Opéra de Lyon, cette mise en scène du conte lyrique de Dukas, sur un livret de Maurice Maeterlinck (Opéra-Comique, 1907), investit le vaste plateau du Teatro Real et saisit un public madrilène frappé par la puissance tellurique de l'œuvre. Empêchée de rencontrer le

public lyonnais en 2021 en raison de la crise sanitaire, la production avait néanmoins trouvé écho auprès des auditeurs de *France Musique* et d'*Arte Concert*. Sa véritable création scénique a donc lieu à Madrid, dans le cadre d'une saison 2025-2026 placée sous le signe d'une double lecture du conte de Charles Perrault, après *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1911), présenté en amont.

Dans le livret concocté par Maurice Maeterlinck, pour Dukas, la séquestration des épouses, victimes du châtelain tyran, respirait le mystère qu'Ariane devait percer. En entremêlant des aspects de l'Ariane mythologique (celle qui fait triompher Thésée du labyrinthe du Minotaure) au narratif du conte, le dramaturge symboliste dépassait son drame P*elléas et Mélisande* que Debussy venait d'adapter (1902) en intégrant ici ses anciennes héroïnes (Sélysette, Mélisande, etc.) dans le harem du tyran domestique. Donnant un tour actuel à cette économie dramaturgique, le metteur en scène **Àlex Ollé** joue sur deux clés de lecture. La lumière (liberté) surplombant les maléfices de l'ombre engendre la seconde, soit la sororité qu'Ariane active chez les épouses qui l'ont précédée. Dès le *Prélude*, accompagnant l'ascension en voiture des mariés vers le château (vidéo contemporaine), la lumière diffusée par Ariane, petite-fille d'Hélios dans la mythologie, vêtue de sa somptueuse robe nuptiale (costumes de **Josep Abril Janer**), s'impose comme le point de ralliement de la quête de vérité et de la future résistance. Captée par des rideaux-tamis successifs, cette lumière est diffusée par des jeux de miroirs qui illustrent l'ouverture successive des portes. Explorées par Ariane, ces colonnes lumineuses (U**rs Schönebaum**) sont aussi labyrinthiques que la psyché du tyran, percée à jour par l'audacieuse Ariane qui saura briser le cycle de violences masculinistes. Cette ascension irrépressible se matérialise

progressivement par la scénographie d’**Alfons Flores**, aussi simple qu’efficace.

En décryptant le symbolisme fin-de-siècle et ses motifs emblématiques – les sept portes du souterrain, l’univers des pierreries – le metteur en scène étend la résistance des six épouses à un collectif féminin, composé des invitées du banquet chic de noces (une lecture qui outrepasse ici les données du livret). Face au danger, ce collectif érige son propre refuge au deuxième acte, empilant tables et chaises du festin nuptial, coiffées de lampadaires brandis comme des étendards. De cette barricade improvisée naît une sororité puissante : l’intimité partagée, libérée par la lumière, ouvre la voie à des jeux ludiques, voire saphiques. Sur cet autel profane féminin, le chant d’Ariane atteint d’ailleurs l’acmé de son registre aigu par paliers : le symbolisme prend donc forme et son ! Au dernier acte, depuis cette même arche, mise à mal par Barbe-Bleue et les hommes (un pouvoir patriarcal systémique ?), les femmes jugent le tyran. Ce dernier est à présent ligoté sur sa chaise (de dos pour le public) par les paysans révoltés. Cette sorte de tribunal féminin prend *in fine* le pouvoir, sans accéder cependant à la libération que prône Ariane l’affranchie. En quittant l’époux et son château, elle en aura réformé la structure sociale au bénéfice de ses consœurs, sans les convertir à l’émancipation.



Cette intelligente ré-actualisation vit grâce à une réalisation musicale quasi optimale. Sous la baguette de **Pinchas Steinberg**, l'**Orchestre Symphonique de Madrid** déploie le flot incandescent que Dukas manie en tant qu'adepte du magistère de d'Indy (*Fervaal*) ou de Chausson (*Le Roi Arthus*). Depuis la fosse agrandie, le chef wagnérien et straussien le domestique (*leitmotiv*) sans couvrir les voix, attentif aux transparences de l'après-debussysme lors des premiers échanges féminins (2e acte). Coloriste encore plus subtil que dans *L'Apprenti sorcier,* Dukas dispense des effets de scintillement et d'irisation lors de la scène des pierreries (1er acte), effets qui manquent peut-être de chatoiement ?Rappelons qu'un disciple du compositeur qualifiait cette page synesthésique de « *divination des théories modernes sur les vibrations lumineuses* » (Olivier Messiaen, 1936).

De niveau international, la distribution remplit les attentes d'une partition particulièrement ambitieuse. Dans le rôle au

long cours d'Ariane, la mezzo irlandaise **Paula Murrihy** répand la lumière par sa noble gestuelle, la limpidité de son timbre (ses dialogues caméléons avec les flûtes). Sa souplesse mélodique se plie à l'esthétique de la conversation comme aux éclats straussiens, sans la moindre stridence. La prosodie est perfectible, notamment pour préserver l'arc de la phrase (elle s'attache trop à en prononcer les syllabes). Tout aussi engagée, **Silvia Tro Santafé** (nourrice) fait valoir un timbre de mezzo plus corsé et une assurance matriarcale en usant volontiers du registre de poitrine. Stylistiquement crédible, la contralto française **Aude Extrémo** (Sélysette) offre un relief caractérisé à l'épouse la moins soumise, grâce à une juste captation de la prose de Maeterlinck. L'auditeur apprécie le soprano véhément de **Maria Miró** (Mélisande) et le velouté de la mezzo **Renée Rapier** (Bellangère) tandis que **Jaquelina Livieri** (Ygraine) participe de ce « bien chantant » féminin. En cohérence avec cette réactualisation scénique, le jeu de la basse **Gianluca Buratto** (Barbazul) est d'autant plus agressif que ses répliques sont infimes, tout comme celles des trois *comprimari* au dernier acte. Quant au **Chœur du Teatro Real**, la vaillance de ses pupitres assure un contre-pouvoir qui rivalise avec les pics d'incandescence orchestrale. Leur engagement scénique (en manants lynchant leur seigneur) bat ponctuellement en brèche le symbolisme du drame.

Très différente de la vision poétisée que Stefano Podda et l'Orchestre national du Capitole de Toulouse offraient en 2019 (à Toulouse), cette production spectaculaire du joyau de Dukas prend, elle aussi, toute sa place. Face au franc succès public de la première madrilène, elle affirme sans militantisme la puissance (quasi) invaincue des femmes.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 26 janvier 2026. DUKAS : Ariane et Barbe Bleue. P. Murrihy, S. Tro Santafé, A. Extrémo, G. Buratto… Àlex Ollé (La Fura dels Baus) / Pinchas Steinberg. Crédit photographique (c) Javier del Real

---

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 8 mai 2025. RIMSKI-KORSAKOV : Le Conte du Tsar Saltane. A. Jerkunica, S. Aksenova, B. Volkov, C. Wilson, N. Minasyan… Dmitri Tcherniakov / Ouri Bronchti

L'une des plus belles productions de Dmitri Tcherniakov fait étape au Teatro Real de Madrid pour fêter le 225e anniversaire de la naissance de Pouchkine : après Bruxelles en 2019, puis Strasbourg en 2023, *Le Conte du Tsar Saltane* (1900) de Nikolaï Rimski-Korsakov s'offre une première de l'ouvrage dans la capitale espagnole, en forme de triomphe public amplement mérité.

Le metteur en scène russe Dmitri Tcherniakov frappe fort avec ce spectacle, au moins aussi marquant que son autre grande

réussite, le doublé *Iolanta/Casse-Noisette* créé à l'Opéra de Paris en 2016 ; en adaptant l'un des plus parfaits chefs d'oeuvre de Rimski-Korsakov, jamais plus inspiré que dans le domaine du merveilleux, Tcherniakov enrichit le livret d'une manière audacieuse, en faisant du Prince Guidon une sorte d'autiste traumatisé par l'exil injuste subi par sa mère. Raconté par la Reine, le conte prend une dimension autrement plus actuelle, en donnant une distanciation sur les événements, tout autant qu'un éclairage sur l'impossibilité du fils à affronter la réalité, trop dure pour lui. Le refuge dans le monde des contes devient alors une sorte de béquille de survie, à la fois salvatrice et « enfermante ». Les allers-retours constants entre le texte non modifié du livret et cette nouvelle histoire, seulement montrée, se jouent de tous les artifices : la direction d'acteur inventive oppose ainsi l'univers des contes, aux postures volontairement caricaturales, à la réalité plus cruelle du monde ordinaire. Le recours surprenant à la vidéo, autour des dessins réalisés par Tcherniakov et animés avec une maestria sans artifices inutiles, donne également un intérêt soutenu au spectacle, dont chaque scène trouve un double regard toujours passionnant.

Le public madrilène, d'une concentration manifeste pour découvrir ce chef d'oeuvre, ne s'y trompe pas et fait un accueil enthousiaste à la musique de Rimski-Korsakov, qui varie les atmosphères d'une inspiration mélodique étourdissante, du célèbre *vol du bourdon* aux effluves aériennes de la Princesse-Cygne. Le Russe fait aussi l'étalage de ses qualités d'orchestrateur dans les différents passages à la gloire du souverain, tout autant que lors des scènes de célébration populaire, aux choeurs admirables de cohésion à Madrid. On aime aussi l'attention du chef **Ouri Bronchti** à ne pas couvrir le plateau, entre allègement des textures et mise en valeur des détails de la partition. Si le *tempo* est parfois un peu trop lent, notamment dans les parties dévolues au merveilleux ou à l'ivresse marine, le parti-pris fonctionne

bien tout du long, grâce à l'engagement sans faille des musiciens, admirables dans la fluidité des transitions.

Le plateau vocal se montre d'un haut niveau, en étant pratiquement identique à celui de la création bruxelloise, à quelques exceptions près. Ainsi de **Nina Minasyan**, qui se distingue dans le rôle de la Princesse-Cygne par ses aigus rayonnants et agiles, même si elle se montre moins convaincante dans les accélérations, notamment dans les trios avec Guidon et sa mère. A ses côtés, **Ante Jerkunica** (Saltane) montre quelques faiblesses dans les hauteurs de la tessiture, un rien arrachée, mais fait montre de sa grande classe interprétative par ailleurs. C'est en ce dernier domaine que **Svetlana Aksenova** (La Tsarine Militrissa) donne le meilleur, alors que la voix s'est un peu durcie avec les années. Rien de tel pour **Bogdan Volkov**, qui s'épanouit sans difficultés apparente sur toute la tessiture, tout en habitant son personnage d'une aura intrigante et toujours stimulante. Tous les seconds rôles se montrent à la hauteur de l'événement, à l'instar de la Babarikha très incarnée de **Carole Wilson** ou du haut en couleurs **Evgeny Akimov** (Le Vieil Homme). Assurément un superbe plateau vocal pour un spectacle qu'on ne se lasse pas de voir et de revoir, comme en témoignent plusieurs yeux encore embués par tant d'émotions, à la sortie du spectacle.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Opéra, le 8 mai 2025. RIMSKI-KORSAKOV : Le Conte du Tsar Saltane. Avec Ante Jerkunica (Le Tsar Saltane), Svetlana Aksenova (La Tsarine Militrissa), Bogdan Volkov (Le Tsarévitch Guidone), Marie Fischer (La Tisserande Stine), Bernarda Bobro (La Cuisinière), Carole Wilson (Babarikha), Nina Minasyan (La Princesse-Cygne), Evgeny Akimov (Le Vieil Homme, Premier Marin), Alejandro del Cerro (Le

Messager, Deuxième Marin), Alexander Vassiliev (Le Bouffon, Troisième Marin), Chœurs et Orchestre du Teatro Real de Madrid, José Luis Basso (chef des chœurs), Ouri Bronchti (direction musicale) / Dmitri Tcherniakov (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra de Madrid jusqu'au 11 mai 2025. Crédit photographique © Javier del Real / Teatro Real

VIDEO : Trailer du « *Conte du tsar Saltane* » selon Dmitri Tcherniakov au Teatro Real de Madrid

---

LIVE STREAMING. MOZART : Mitridate roi du pont, ven 4 avril 2025, 19h (live depuis Le Teatro Real, Madrid / Elsa Dreisig, Franco Fagioli… / Ivor Bolton, Claus Guth _

Dans l'un de ses premiers opéras sérias [Mitridate fait figure avec Lucia Silla de premiers chefs d'œuvre lyriques

absolus], le jeune MOZART (14 ans) comprend et maîtrise déjà tous les enjeux du genre lyrique le plus noble. Outre le raffinement et l'élégance de son orchestre, c'est surtout la capacité de son écriture vocale qui subjugue ; elle exprime au plus près des passions humaines, chaque sentiment qui anime voire dévore le cœur et l'âme de ses personnages.

QUAND MITRIDATE PART A LA GUERRE… Des héros de l'histoire romaine [et Racine], le jeune dramaturge fait des êtres de chair et de sang, voire des individus qui sur la scène théâtrale souffrent, s'aiment et se désespèrent… **Le roi Mitridate part à la guerre**, confiant son empire à ses fils Sifare et Farnace. Dupé par la rumeur de la mort de son père, Farnace déclare son amour à Aspasia, la fiancée du roi. Celle-ci demande la protection de Sifare. Mitridate revient en proposant à Farnace d'épouser Ismène. Lorsqu'il apprend la culpabilité de Farnace, il décide de le tuer… Aura-t'on droit à une fin heureuse malgré ces rivalités politiques et amoureuses ? Qui tirera leçon des manipulations et mensonges énoncés ?

En mars 1770, le jeune Mozart, alors âgé de 14 ans, présente 3 magnifiques arias lors d'une soirée chez le comte Firmian à Milan. Le succès rencontré lui vaut sa première commande, celle d'un opéra seria pour l'un des trois principaux théâtres italiens. L'opéra qui en résulte, ***Mitridate, re di Ponto***, a l'avantage d'être tiré d'une grande pièce du même nom de Jean

Racine. Ici, la tension est maintenue tout au long de la pièce, ce qui était impossible pour les tragédies du 18ème siècle, caractérisées par plus de douceur et moins de sang. Le siècle des Lumières aimait les fins heureuses et, fait inhabituel chez Racine, personne ne meurt, à l'exception du vieux roi féroce.

Le metteur en scène **Claus Guth** revient **à Madrid** présenter cette nouvelle production, créée ainsi en avril 2025. Pour la première de cet opéra à Madrid, **le Teatro Real** a réuni une distribution prometteuse – parmi laquelle **Juan Francisco Gatell**, **Sara Blanch**, **Elsa Dreisig** et **Franco Fagioli** – bien armés pour affronter les exigences de virtuosité vocale des nombreux airs de Mozart, sans nul doute de plus en plus beaux et justes, à mesure que l'action progresse. Et que chaque personnage se révèle à lui-même et aux autres.

VOIR MITRIDATE sur OperaVision le 4 avril 2025, 19h CET :
https://operavision.eu/performance/mitridate-re-di-ponto



Live streaming ven 4 avril 2025,19h CET
EN REPLAY jusqu'au 4 octobre 2015, 12h

Chanté en italien
Sous-titres en italien, espagnol, anglais

DISTRIBUTION

Mitridate : **Juan Francisco Gatell**
Aspasia : **Sara Blanch**
Sifare : **Elsa Dreisig**
…

Wolfgang Amadeus Mozart : MITRIDATE
Texte, livret
Vittorio Amedeo Cigna-Santi

Direction musicale : **Ivor Bolton**
Mise en scène : **Claus Guth**

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 25 mai 2024. WAGNER : Die Meistersinger von Nürnberg. Laurent Pelly / Pablo Heras-Casado.

Mettre en scène les ***Maîtres chanteurs de Nuremberg*** de **Richard Wagner** n'est pas chose aisée. S'il s'agit bien d'un opéra comique (le seul du compositeur, si l'on excepte la

juvénile *Liebesverbot*) qui pourfend les règles par trop rigides de l'art, à travers le comportement ridicule de Beckmesser, c'est aussi une grandiose illustration de l'art poétique de Wagner dans lequel les longs discours spéculatifs (sur l'art allemand, sur la bourgeoisie, sur les techniques de versification) sont très présents.



Et **Laurent Pelly** a largement et très brillamment relevé le défi au **Teatro Real de Madrid**. Sur scène, les décors de **Caroline Ginet** montrent de grands pans de murs posés en biais, que l'on devine, à travers leurs vitraux, être ceux de l'église Sainte-Catherine de Nuremberg, où se déroule le premier acte, encerclant un double panneau giratoire, symbole d'un art qui reste à reconstruire (comme pouvait l'être la ville, détruite après la Seconde guerre mondiale). Mais la

cité médiévale, « personnage » essentiel de l'œuvre, n'est pas oubliée pour autant. Laurent Pelly n'opte ni pour une évocation historiciste (comme dans la production de 2015 du Met newyorkais, ou dans celle que signa Wolfgang Wagner en 1968 à Bayreuth, reprise en 1984), ni pour une adaptation moderne, (comme celle de David Bösch à Paris en 2016, qui transposa la ville de Hans Sachs dans une banlieue pauvre et grise des années 80), mais pour une lecture évocatrice, quelque peu naïve, mais théâtralement très efficace : la cité est représentée par des dizaines de petites maisons aux toits pentus, constitués de cartons d'emballage, qui seront éclairés au 2e acte (superbes lumières de **Urs Schönebaum**), conférant une certaine poésie à l'ensemble, puis déplacés, et mis sens dessus dessous, relégués dans un coin, dans le dernier acte, selon le principe « pellien », déjà éprouvé, par exemple, dans son *Platée*, du « décor destructuré ». Justement, la présence de nombreux livres, empilés dans la maison de Sachs au début de l'acte III, tandis que des dizaines de chaussures sont agglutinées au plafond en grappes de raisin, montre que c'est par l'art et la littérature que pourra triompher la nation allemande, même quand le Reich aura cessé d'exister (Wagner pensait au premier Reich, en espérant l'avènement du deuxième). Le metteur en scène signe également les costumes, qui semblent correspondre à l'époque de la composition de l'opéra (excellente idée d'avoir habillé les Maîtres chanteurs en style Biedermeier, symbole de la bourgeoisie trionfante, évoquée par Pogner dans le premier acte). Pelly impressionne enfin par une époustouflante direction d'acteurs, dont les mouvements agissent presque à la manière d'une chorégraphie, ce qui permet de suivre les plus de quatre heures trente de musique sans aucun temps mort.

La distribution réunie pour cette nouvelle production madrilène (la dernière eut lieu en 2002) éblouit par sa cohérence et son engagement de chaque instant. Dans le rôle de Hans Sachs, **Gerald Finley** (qui chanta le rôle à Glyndebourne en 2011) est impérial et déjà légendaire ; sa voix de baryton

solide et magistralement projeté domine largement un plateau pourtant superlatif. **Tomislav Mužek** campe un Walter brillant, sans doute un peu léger (les aigus sont parfois forcés), mais démontre une grande aisance dans les moments élégiaques. L'Eva de **Nicole Chevalier** tranche par son chant véhément, conjugué à un timbre mozartien de belle facture et sa présence scénique révèle comme jamais l'ambiguïté de ses liens avec Sachs. **Sebastian Kohlhepp** incarne un David crédible, dont l'agilité du jeu fait écho à celle de son chant et compense un timbre parfois nasillard, mais d'une grande justesse d'élocution. La Magdalene d'**Anna Lapkovskaja** est un régal de tous les instants, mezzo racée aux faux airs de Mary Poppins. La confrérie des maîtres n'appelle que des louanges, même si elle est dominée par le Pogner grave, dans le jeu et la voix, de **Jongmink Park**. Enfin, **Leigh Melrose** est un Beckmesser irrésistible de drôlerie, un acteur hors pair, constamment en mouvement, son visage et ses gestes distillent mille nuances, et dont l'allure est à la fois inquiétante et ridicule. Si Magdalene est Mary Poppins, Beckmesser est ici un Klaus Kinski pathétique, qui chante très bien mal ! Une mention spéciale aux **Chœurs** exceptionnels du **Teatro Real**, d'une force et d'une précision rarement atteintes à ce niveau.

Dans la fosse du Teatro Real, **Pablo Heras-Casado** se démène comme un diable pour tenter de conférer une cohérence rythmique à un orchestre qui n'a pas l'expérience des phalanges germaniques (on regrettera certaine instabilité de tempo dans la célèbre ouverture), mais gagne en confiance et en efficacité, notamment dans la rixe dont Beckmesser fait les frais, à la fin du 2ème acte, dans l'ouverture du 3ème acte, aux couleurs soyeuses et tout en retenue, ou dans la jubilatoire kermesse de ce même 3ème acte. Sans doute que le chef espagnol a eu raison de délaisser les profondeurs métaphysiques des autres opus du compositeur et de miser sur une certaine légèreté, plus conforme à la tonalité comique de ces *Maîtres* qui nous ont enchanté.

_____

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 25 mai 2024. WAGNER : Die Meistersinger von Nürnberg. Gerald Finley (Hans Sachs), Jongmink Park (Veit Pogner), Paul Schweinester (Kunz Vogelgesang), Barnaby Rea (Konrad Nachtigal), Leigh Melrose (Sixtus Beckmesser), José Antonio Lopez (Fritz Kothner), Albert Casals (Balthasar Zorn), Kyle van Schoonhoven (Ulrich Eisslinger), Jorge Rodríguez Norton (Augustin Moser), Bjørn Waag (Hermann Ortel), Valeriano Lanchas (Hans Schwarz), Frederic Jost (Hans Foltz), Tomislav Mužek (Walter von Stolzing), Sebastian Kohlhepp (David), Nicole Chevalier (Eva), Anna Lapkovskaja (Magdalene), Alexander Tsymbalyuk (Sereno), Pilar Belaval (un apprenti), Irene Garrido (une voisine), Laurent Pelly (mise en scène et costumes), Luc Birraux, Anna Ponces (assistants à la mise en scène), Caroline Ginet (décors), Buki Shiff (costumes), Urs Schönebaum (lumières), José Luis Basso (direction du chœur), Orquesta y Coro Titulares del Teatro Real, Pablo Heras-Casado (direction). Crédit photo (c) Javier del Real.

VIDEO : Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg de Wagner selon Laurent Pelly au Teatro Real de Madrid (en intégralité sur OperaVision)

Brokeback Mountain au Teatro Real de Madrid, en direct sur Medici.tv

BrokeBack Mountain : l'opéra. Direct depuis Madrid, le 7 février 2014 sur Medici.tv dès 20h. L'opéra Brokeback Mountain, en création mondiale au Teatro Real de Madrid est diffusé en direct sur Medici.tv, le 7 février 2014 à partir de 20h (heure française), disponible ensuite en replay pendant 90 jours sur le site Medici.tv



illustrations : © Javier del Real 2014

Depuis le 28 janvier 2014, le Teatro Real de Madrid programme la création mondiale de Brockeback Mountain, l'opéra, –

prolongement du film aux 3 oscars (réalisé par Ange Lee, 2005) et du livre-source d'Annie Proulx ; en alternance avec Tristan und Isolde de Wagner (réalisation Bill Viola et Peter Sellars) : pour Gérard Mortier, le directeur commanditaire de la partition, il s'agit de montrer deux aspects, romantique et contemporain, d'un amour brûlant à l'issue tragique … L'opéra a toujours aimé représenter l'expression d'une passion maudite qui dans ce monde, ne peut se réaliser pleinement… A l'heure des polémiques tenaces sur le mariage pour tous, la question de l'homosexualité est loin d'être totalement acceptée. Outre sa puissance poétique, la nouvelle d'Annie Proulx pose clairement la difficulté d'aimer, surtout pour deux personnes de même sexe dans une société qui demeure viscéralement conservatrice et archaïque.

Brokeback Mountain
D'après une nouvelle d'Annie Proulx
Charles Wuorinen (compositeur)
Ivo van Hove (mise en scène)
Titus Engel (chef d'orchestre)
Daniel Okulitch (baryton-basse / Ennis del Mar)
Tom Randle (ténor / Jack Twist)

Consultez la page spéciale Brokeback Mountain de Charles Wuorinen, sur le site Medici.tv

Lire aussi notre présentation de l'opéra Brokeback Mountain, création mondiale 2014 au Teatro Real de Madrid, ultime commande de Gérard Mortier sur la scène madrilène