

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

CRITIQUE, opéra. SOFIA, Place de la Cathédrale Alexandre-Nevski, les 10 & 11 juillet 2026. MASCAGNI / LEONCAVALLO : Cavalleria Rusticana / I Pagliacci. Francesco ROSA / Plamen KARTALOFF

Un immense succès a marqué l'ouverture de la programmation estivale 2026 du cycle « *Opéra sur la Place* » de l'Opéra de Sofia, qui a proposé, en plein air, sur la Place de la cathédrale Alexandre-Nevski, au centre de la capitale bulgare, le célèbre diptyque *Cavalleria rusticana* et *I Pagliacci*, chefs-d'œuvre du vérisme italien signés Pietro Mascagni et Ruggero Leoncavallo.

Sur le plan vocal, la représentation a atteint un niveau particulièrement élevé. Dans *Cavalleria rusticana*, la soprano

bulgare **Gabriela Georgieva** a campé une Santuzza d'une belle intensité, servie par une voix au timbre somptueux, aux accents dramatiques, ample et puissante, conduite avec une parfaite assurance et une solide maîtrise technique. Sur le plan interprétatif, elle a livré un portrait psychologique abouti et intense, traduisant par son chant, dans ses affrontements d'abord avec le ténor puis avec le baryton, la profonde implication de Santuzza. Sa voix, riche de sentiments et de dramatisme, a su éviter tout excès. Son « *Inneggiamo...* » fut l'un des moments de chant les plus remarquables de la soirée.

En alternance dans le rôle, sa compatriote **Radostina Nikolaeva** a fait valoir une voix puissante, dotée d'aigus sûrs et d'un registre central d'une appréciable consistance. Si sa ligne de chant n'a pas toujours fait preuve d'une homogénéité irréprochable, elle a néanmoins offert une prestation vocale très méritoire, dont le sommet fut son interprétation de « *Voi lo sapete, o mamma...* ». Elle s'est montrée moins convaincante dans le reste de l'ouvrage, notamment sur le plan dramatique, composant une Santuzza froide et distante, dépourvue de cette *italianità* indispensable au personnage. Cette réserve s'est révélée particulièrement sensible dans ses scènes avec le Turiddu tout de feu et de passion du ténor italien **Vincenzo Costanzo**, dont la voix chaleureuse, richement lyrique, couronnée d'aigus éclatants et parfaitement assurés, donnait vie avec une remarquable force expressive au paysan sicilien infidèle et impulsif. Son bouleversant « *Addio alla mamma* », chanté avec une émotion à fleur de peau, aurait pu émouvoir jusqu'à une pierre. Dans l'autre distribution, le vétéran ténor bulgare **Kostadin Andreev**, véritable institution de la scène lyrique de son pays, pourrait désormais songer à transmettre le flambeau, tant il lui est devenu difficile d'offrir une interprétation à la hauteur de sa longue et brillante carrière. Sa voix, autrefois robuste et métallique, accuse désormais inexorablement les effets du temps et, si les aigus sont encore présents, la ligne de chant s'est révélée

totallement dépourvue d'homogénéité, tandis qu'un phrasé outrancier et dénué de tout raffinement transformait son interprétation en une véritable épreuve pour l'oreille. Les sopranos bulgares **Ina Petrova** et **Tsveta Sarambelieva** ont rempli avec assurance les exigences vocales du rôle de Lola, l'épouse d'Alfio, tout en apportant la juste dose de sensualité requise par le personnage. La participation de la mezzo-soprano **Vesela Yaneva** constituait un véritable luxe : sa Mamma Lucia, profondément humaine, crédible et dotée d'une forte présence scénique, s'est imposée avec évidence.



Dans ***I Pagliacci***, l'une des plus agréables surprises de la soirée fut le ténor franco-tunisien **Amadi Lagha**, remarquable interprète du clown trompé. Doté d'une voix sombre et virile de ténor *spinto*, proche par son poids et sa couleur du répertoire dramatique, il a administré avec intelligence un

instrument au registre central large et consistant, couronné par des aigus solides et brillants. Toutes ces qualités lui ont permis d'aborder avec une autorité naturelle un rôle qui semblait taillé sur mesure pour sa voix. Scéniquement, il s'est montré totalement investi, traduisant avec une remarquable efficacité l'effondrement psychologique progressif de Canio. Son « *Vesti la giubba* », d'une irrésistible puissance dramatique et d'une intensité expressive exceptionnelle, a déclenché une ovation triomphale.

Dans le rôle de Nedda, **Stanislava Momekova** a séduit par le charme du timbre de sa voix lyrique, sa musicalité et le raffinement de son chant. Son *aria* « *Stridono lassù...* », porté par un *legato* impeccable, des vocalises fluides et une expression profondément émouvante, a constitué l'un des sommets de la représentation. Sa partenaire en alternance, **Milla Mihova**, a abordé le rôle avec un instrument au timbre peu séduisant, une ligne de chant inégale et des aigus souvent tendus, voire forcés. On retiendra toutefois son tempérament scénique et le soin apporté au phrasé, qualités qui ne suffisaient cependant pas à élever une prestation par ailleurs assez discrète de l'épouse infidèle de Canio. Doté d'une voix au timbre viril et séduisant, d'une projection généreuse, d'un *legato* d'une rare élégance et d'un art de la déclamation toujours expressif et intelligemment nuancé, le jeune baryton **Atanas Mladenov** a composé un Silvio de tout premier ordre. Quant au jeune ténor **Emil Pavlov**, il a conféré une réelle distinction au personnage de Beppe/Arlecchino, se distinguant tout particulièrement dans la célèbre *sérénade*, interprétée avec une élégance et un raffinement exemplaires.

Relever la tâche presque homérique d'incarner, cinq fois de manière consécutive (!), le vindicatif Alfio dans *Cavalleria rusticana* et, lors des deux dernières soirées, le perfide Tonio dans *I Pagliacci* : tel fut le défi assumé par l'inoxydable baryton argentin **Fabián Veloz**, qui a remporté un nouveau triomphe personnel à l'occasion de ses débuts sur

cette scène. Il a démontré une fois encore pourquoi il est aujourd'hui considéré comme l'un des meilleurs barytons de sa génération et comme une référence majeure dans ces deux rôles. Dans une forme vocale exceptionnelle, il s'est imposé avec une autorité absolue dans deux personnages qu'il connaît jusque dans leurs moindres détails et dont il a su exploiter tout le potentiel vocal et dramatique. Possédant une voix à la couleur séduisante, fraîche et parfaitement homogène sur toute la tessiture, capable d'une infinie palette de nuances et de clair-obscur, ainsi qu'un phrasé d'une noble éloquence constamment mis au service du texte, il a offert une véritable leçon de chant du premier au dernier instant.



Autre grand artisan de cette brillante soirée, le **Chœur de l'Opéra de Sofia**, admirablement préparé par **Violeta Dimitrova**, a une nouvelle fois confirmé son excellence au cours d'une prestation de tout premier ordre. Ses interventions, toujours précises et parfaitement fondues, ont atteint leurs sommets dans le célèbre « *Regina Coeli* » de *Cavalleria rusticana* et

dans le festif « *Don, din, don...* » de *I Pagliacci*, tous deux chaleureusement ovationnés par le public.

À la tête de l'**Orchestre de l'Opéra de Sofia**, le chef italien **Francesco Rosa** a fait preuve d'une profonde connaissance des deux partitions, mettant admirablement en valeur la richesse de leurs couleurs orchestrales tout en coordonnant avec efficacité et sensibilité le travail des musiciens et des chanteurs. Sa lecture s'est distinguée par son intensité expressive, le soin apporté aux contrastes dynamiques, la fluidité du discours musical et une tension dramatique constamment maintenue du début à la fin.

La mise en scène de **Plamen Kartaloff** – coproduite avec les Opéras de Modène, Plaisance et Rimini – proposait un spectacle traditionnel, cohérent et d'une grande force théâtrale, fidèle au livret et conçu de manière à laisser se développer l'action dramatique avec une parfaite fluidité et sans le moindre effet gratuit. Les deux ouvrages partageaient un même espace scénique – la place d'un village du sud de l'Italie –, solution qui facilitait non seulement la transition entre les deux opéras, mais renforçait également leur unité dramatique. Les mouvements scéniques des solistes comme des masses chorales, d'une remarquable précision, méritent également d'être salués. La scénographie fonctionnelle de **Giacomo Andrico**, aux tonalités plus sombres dans *Cavalleria rusticana* et plus éclatantes dans *I Pagliacci*, séduisait autant par ses qualités plastiques qu'elle constituait un cadre idéal au déroulement de l'action. L'une des plus grandes réussites de la production résidait dans l'intégration particulièrement intelligente de l'imposante **Cathédrale Alexandre-Nevski**, située derrière la scène, au cœur même de l'action de *Cavalleria rusticana*, transformée en un élément dramatique d'une impressionnante force visuelle. On s'est montré en revanche plus réservé devant l'entrée d'Alfio en automobile ainsi que l'arrivée de la troupe de comédiens en camionnette, Silvio au volant. Les magnifiques costumes de **Nela Stoyanova**

et les lumières de **Stefano Mazzanti**, créant des atmosphères aussi évocatrices qu'efficaces, ont également largement contribué à la réussite du spectacle. D'interminables ovations ont salué les artistes à l'issue de la représentation, témoignant de l'enthousiasme du public.

CRITIQUE, opéra. SOFIA, Place de la Cathédrale Alexandre-Nevski, les 10 & 11 juillet 2026. MASCAGNI / LEONCALLO : Cavalleria Rusticana / I Pagliacci. Francesco ROSA / Plamen KARTALOFF/ Crédit photographique © Droits réservés

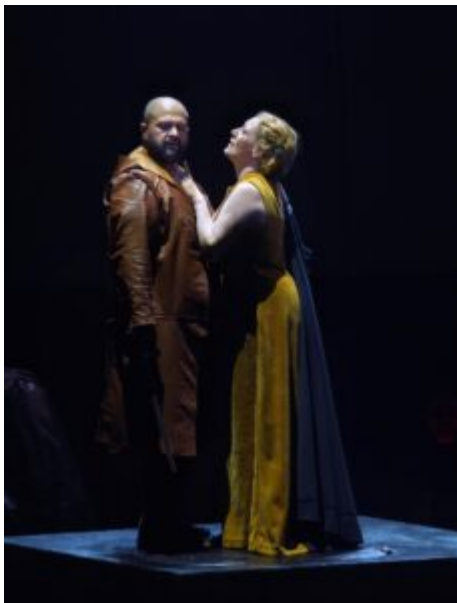
CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 1er et 2 juillet 2026. P. Beczala / C. Albelo, M. Rebeka / S. Hernandez, A. Rucinski / J.J.

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 **Saïoa 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 Messenger, 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 **José 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. SEVILLE, Teatro de la Maestranza, les 26 & 27 juin 2026. VERDI : Aïda. Paco AZORIN / Daniel CALLEGARI & Dominic LIMBURG

C'est une nouvelle production d'*Aïda* de Giuseppe Verdi que propose actuellement le *Teatro de la Maestranza* de Séville – en coproduction avec l'*ABAO Bilbao Opera*, l'*Auditorio de Tenerife*, le *Teatro Municipal* de Santiago du Chili et le *Teatro Nacional de São Carlos* de Lisbonne, avec la participation du Festival de Perelada. Avec tout le faste qui s'imposait, le Teatro de la Maestranza a clos sa saison 2025-2026 en portant à

l'affiche l'avant-dernier opéra de Giuseppe Verdi, avec une double distribution. Absent de la scène lyrique sévillane depuis 2013, ce retour très attendu a pleinement rendu justice à l'un des chefs-d'œuvre les plus emblématiques du répertoire, grâce à une distribution vocale d'un bon niveau d'ensemble et à la nouvelle production confiée à Paco Azorín, l'un des metteurs en scène espagnols les plus marquants de sa génération.

Dans le rôle-titre, la soprano kosovare **Marigona Qerkezi** a fait valoir une voix séduisante, opulente et puissante, servie par une solide maîtrise technique. Son Aïda s'est particulièrement distinguée dans l'air « *O patria mia...* » ainsi que dans le duo final « *O terra addio...* », où elle a déployé un *legato* raffiné, de généreux *pianissimi* et demi-teintes, ainsi qu'un phrasé d'une grande finesse expressive. Dans l'autre distribution, la soprano chinoise **Chunxi Stella Hu**, qui abordait le rôle pour la première fois, s'est révélée une belle surprise. Son Aïda a séduit par une superbe voix de soprano *lirico-spinto*, au timbre éclatant, au registre médian charnu, à l'émission sûre et aux aigus percutants. En revanche, sur le plan de l'incarnation, son interprétation est apparue plus limitée, faute d'une palette expressive suffisamment variée.

Dans le rôle d'Amneris, la fière fille du Pharaon, la mezzo-soprano géorgienne **Ketevan Kemoklidze** a livré une prestation correcte, sans jamais paraître totalement à l'aise dans un rôle qui dépasse les possibilités essentiellement lyriques de son instrument. Cette inadéquation s'est révélée plus particulièrement dans le duo « *L'aborrita rivale...* » ainsi que dans la scène du jugement où, malgré ses efforts pour assombrir son timbre afin de renforcer la dimension dramatique du personnage, elle n'est pas parvenue à masquer complètement

les limites vocales qu'impose le rôle. Sa voix, au timbre chaud et velouté, présente un registre grave manquant de profondeur ainsi qu'un *vibrato* qui nuit à l'homogénéité de la ligne de chant, notamment dans l'aigu. Son tempérament, son énergie et son engagement scénique lui ont néanmoins valu un accueil chaleureux au moment des saluts. Dans la distribution alternée, l'Argentine **María Luján Mirabelli** a incarné avec un métier remarquable la rivale d'Aïda, imposant une présence magnétique dans un rôle qu'elle maîtrise parfaitement et dont elle a su exploiter toutes les ressources dramatiques. Son chant, d'une grande autorité, constamment maîtrisé et porté par un sens aigu de l'intention, du goût et du raffinement, a offert quelques-uns des moments les plus intenses de la soirée.



Complétant le triangle amoureux, le ténor espagnol **Alejandro**

Roy a incarné un Radamès convaincant, servi par une voix ample et généreuse, un registre central solide et des aigus bien projetés. Sur scène, il s'est montré profondément investi dans la construction de son personnage. Alternant dans le rôle, le ténor **Joan Laínez** s'est imposé comme un général égyptien aux remarquables moyens vocaux, séduisant par un chant constamment souple, noble et musical, ainsi que par des aigus sûrs, lancés avec un élan héroïque. Chapeau ! Dans le rôle d'Amonasro, roi d'Éthiopie vaincu, le baryton italien **Ernesto Petti**, qui abordait lui aussi le personnage pour la première fois, a laissé une impression mitigée. Doté d'une voix au beau timbre et d'une émission franche et naturelle, il a toutefois révélé certaines limites dans l'aigu dès lors que le rôle exigeait une intensité dramatique accrue. Son interprétation, davantage fondée sur la solidité vocale que sur le raffinement de l'expression, est demeurée quelque peu monolithique. Dans la distribution alternée, le baryton argentin **Fabián Veloz** s'est imposé comme l'un des grands triomphateurs de la soirée. Son père d'Aida qu'il maîtrise manifestement à la perfection, s'est distingué par une incarnation d'un authentique style verdien, servie par une voix chaleureuse et sonore, une technique solide, un sens très sûr de l'accent et de l'expression, ainsi qu'une profonde noblesse humaine.

Le rôle du grand prêtre Ramfis était confié aux basses sud-coréennes **Insung Sim** et **Inho Jeong**, tous deux pleinement à la hauteur de leur tâche. Le premier, dont la carrière est en plein essor, a mis au service du personnage une voix sombre d'une redoutable efficacité, tandis que le second, plus jeune et très prometteur, a séduit par une émission plus souple et parfaitement homogène sur toute la tessiture. Doté de l'une des plus belles voix de basse de la scène lyrique espagnole actuelle, **Manuel Fuentes** a composé un Roi d'Égypte d'une grande noblesse, impeccablement chanté et porté par une autorité vocale incontestable, au point de faire regretter la brièveté de son intervention et de laisser le public désireux de l'entendre davantage. Le ténor **Néstor Galván** et la soprano

Patricia Calvache se sont acquittés avec conviction de leurs brèves interventions respectives dans les rôles du Messager et de la Prêtresse. Véritable pilier de l'ouvrage verdien, le **Chœur du Teatro de la Maestranza** a signé une prestation de haut niveau, faisant valoir une belle homogénéité sonore, une grande précision et une excellente cohésion sous la direction attentive d'**Íñigo Sampil**.

À la tête de la **Real Orquesta Sinfónica** de Séville, le chef italien **Daniele Callegari** a proposé une lecture vive, contrastée, solidement articulée et profondément verdienne. De son côté, le Suisse **Dominic Limburg** s'est révélé une excellente surprise, dirigeant avec une inspiration constante et sachant mettre en valeur aussi bien les épisodes les plus intimistes, empreints d'un lyrisme riche en détails et en nuances, que les grandes scènes d'ensemble, d'un puissant impact dramatique, sans jamais perdre de vue le délicat équilibre entre la fosse et le plateau. Il s'est également affirmé comme un soutien précieux pour les chanteurs, qu'il a accompagnés avec une grande sensibilité et dont il a constamment servi au mieux les qualités.



La nouvelle production d'*Aïda* imaginée par **Paco Azorín** n'a laissé personne indifférent, suscitant autant d'enthousiasme que de réserves. Le metteur en scène espagnol, qui signe également les décors et les lumières, propose une relecture en profondeur de l'ouvrage de Verdi, transposant l'action dans un univers futuriste, symbolique et atemporel. Nourrie d'ambitions intellectuelles, sa vision entend interroger les mécanismes du pouvoir, la violence de la guerre et la condition humaine. D'une esthétique résolument visuelle et largement débarrassée de l'imaginaire égyptien traditionnel, le spectacle se déploie avec fluidité à travers un impressionnant arsenal d'images qui sollicite sans relâche le regard du spectateur. Cette profusion visuelle finit toutefois par accaparer l'attention au détriment de l'action dramatique. À cela s'ajoute une direction d'acteurs des solistes assez sommaire, reposant sur des moyens scéniques relativement limités.

Le prélude lui-même n'échappe pas à ce foisonnement créatif propre à Azorín. Il y expose les fondements de sa dramaturgie : un voyage à travers les millénaires, depuis un futur indéterminé où les prophéties du *Livre des Morts* égyptien se seraient accomplies. C'est dans ce contexte qu'il introduit un personnage inédit, Ulysse, voyageur éternel incarné par l'artiste de cirque **David Marco**, chargé de porter l'idée selon laquelle l'amour constitue l'essence la plus profonde de l'être humain. Pourtant, ses acrobaties incessantes, ses déplacements continus et sa présence permanente sur le plateau finissent par détourner l'attention de ce qui se joue réellement sur le plan dramatique. Le décor minimaliste, composé d'escaliers, de plateformes mobiles et de cages, est efficacement complété par les projections vidéo à motifs égyptiens de **Pedro Chamizo**, permettant à l'action de se déployer avec une réelle fluidité. Les costumes d'**Ana Garay** s'éloignent eux aussi de l'orientalisme traditionnel pour intégrer des références à l'univers de Stanley Kubrick – notamment les coiffes des prêtres, surmontées d'un point lumineux rouge évoquant sans équivoque HAL 9000 dans *2001, l'Odyssée de l'espace* – ainsi qu'à l'esthétique développée par Denis Villeneuve dans la saga cinématographique *Dune*, inspirée des romans de Frank Herbert.

Parmi les choix les plus discutables figure la refonte de la scène triomphale. Azorín renonce à sa monumentalité traditionnelle pour lui substituer une scène de torture infligée aux prisonniers éthiopiens, sorte d'autodafé futuriste évoquant celui de *Don Carlo*. Ce parti pris crée une nette dissociation entre ce que la musique exprime et ce que montre la scène. À l'inverse, la scène du Nil, d'un minimalisme intimiste, baignée d'une lumière de néons évoquant une nuit de lune au bord du fleuve, constitue l'un des rares moments où le chant peut pleinement s'épanouir, sans être parasité par un excès de sollicitations visuelles ou circassiennes.

Une fois le rideau tombé, les artistes ont été salués par une ovation particulièrement chaleureuse.

CRITIQUE, opéra. SEVILLE, Teatro de la Maestranza, les 26 & 27 juin 2026. VERDI : Aïda. Paco AZORIN / Daniel CALLEGARI & Dominic LIMBURG. Crédit photographique (c) Guillermo Mendo

CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 14 juin 2026. WAGNER : Tannhauser. M. Ilev, E. Dzhodzhoska-Mladenova, A. Mladenov, G. Georgieva... Plamen Kartaloff / Constantin Trinks

En guise de bouquet final de l'édition 2026 du

Sofia Wagner Festival, l'Opéra de Sofia a repris sa production couronnée de succès de *Tannhäuser*, une œuvre fondamentale dans l'évolution artistique de Richard Wagner. Considérée comme une œuvre de transition dans la trajectoire créative du compositeur allemand, cette composition conserve encore des éléments du grand opéra romantique germanique, tout en annonçant nombre des idées dramatiques et musicales qui atteindront leur pleine maturité dans des œuvres ultérieures telles que *Tristan und Isolde* et *Parsifal*. Créé en 1845 à la *Semperoper* de Dresde sous la direction du compositeur lui-même, l'opéra fusionne dans son livret deux légendes médiévales allemandes – celle du chevalier et poète Tannhäuser et celle du *Sängerkrieg auf der Wartburg* (« Concours de chant de la Wartburg ») – pour construire un drame autour des grands axes de l'univers wagnérien : l'opposition entre amour sensuel et amour spirituel, le conflit entre désir et rédemption, et l'idée du salut par l'amour rédempteur. Dans ce contexte, Tannhäuser incarne l'homme déchiré entre deux mondes irréconciliables : celui des plaisirs terrestres représenté par Vénus et celui de la pureté spirituelle symbolisé par Élisabeth, dont le sacrifice rendra possible sa rédemption finale.

La distribution vocale réunie pour l'occasion, entièrement composée de chanteurs bulgares, était menée par le toujours efficace ténor **Martin Iliev**, qui dans le rôle exigeant du protagoniste tourmenté a offert une prestation remarquable, grâce à la qualité de son timbre *spinto* aux accents héroïques, une émission solide, un registre aigu brillant qui se projette

comme une trompette, et une éloquence expressive lui permettant d'exposer avec force les différents dilemmes psychologiques de son personnage, sans tomber dans l'excès mélodramatique. Son récit désespéré du pèlerinage à Rome, la célèbre « *Romerzählung. Inbrunst im Herzen* », chanté avec une intensité dramatique remarquable, fut bouleversant et constitua l'un de ses meilleurs moments vocaux, ainsi que l'un des passages les plus applaudis par le public.

Avec une voix sombre et puissante, un phrasé maîtrisé et une présence scénique imposante, la basse **Peter Buchkov** a dessiné un Hermann, landgrave de Thuringe, proche de la perfection. Dans le rôle de Wolfram von Eschenbach, **Atanas Mladenov** s'est imposé comme l'un des autres grands triomphateurs de la soirée. Le baryton bulgare a conquis le public par la beauté raffinée de son chant, soutenue par une technique irréprochable, un phrasé noble et une ligne de chant d'un *legato* exquis, faisant de chacune de ses interventions un véritable régal pour l'oreille. Dans la célèbre *aria* de l'étoile du soir, « *O du mein holder Abendstern...* », il a offert une véritable leçon de style et de chant, signant l'un des sommets de toute la représentation. Complétant la distribution masculine, le groupe des *Minnesänger* (poètes-chanteurs), composé d'**Emil Pavlov** (Walther von der Vogelweide), **Krassimir Dinev** (Heinrich der Schreiber), **Stefan Vladimirov** (Biterolf) et **Angel Hristov** (Reinmar von Zweter), s'est montré solide et fiable dans sa prestation.



Du côté des voix féminines, la soprano **Eleonora Dzhodzhoska-Mladenova**, l'une des jeunes promesses de la maison, a incarné une Élisabeth débordante de jeunesse et de dévotion, face à laquelle il était difficile de ne pas succomber tant sa vocalité radieuse et sa grande sensibilité s'imposaient. Elle a brillé dans son air d'entrée, « *Dich, teure Halle, grüß ich wieder* », servi par un chant sûr, noble et d'un lyrisme raffiné. Toutefois, le sommet de son interprétation est survenu avec la célèbre prière du troisième acte, « *Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen* », où son chant, profondément humain et d'une émotion sincère, enrichi de nuances dramatiques suggestives, a atteint des moments d'une intensité bouleversante. La soprano **Gabriela Georgieva** n'a pas été en reste : grâce à une voix cuivrée et puissante, un large registre central, des graves d'un bel éclat et des aigus capables de s'imposer sans difficulté à la densité orchestrale, elle a composé une Vénus de référence. Dans le bref rôle du berger, la soprano **Maria Pavlova** a laissé une agréable impression grâce à une voix souple et fluide, projetée avec fraîcheur et naturel.

Le chœur de la maison bulgare a constitué l'un des grands piliers musicaux de la représentation. Préparé par **Violeta Dimitrova**, il a sonné homogène, solide et plein de vitalité, témoignant d'une préparation impeccable tout au long de la soirée. Son interprétation s'est révélée particulièrement admirable dans le célèbre *Chœur des pèlerins* et dans les scènes de la *Wartburg*, où il a fait preuve d'une grande expressivité et d'une présence scénique toujours convaincante.

Sur le plan strictement musical, l'**Orchestre de l'Opéra de Sofia** a confirmé son très haut niveau sous la direction enthousiaste de l'allemand **Constantin Trinks**, qui, avec une grande connaissance de la partition, a proposé une lecture équilibrée, dynamique et riche en couleurs et en nuances, veillant en permanence à un équilibre exemplaire entre la fosse et la scène.



Une part essentielle du succès de la production réside dans la proposition scénique imaginative de **Plamen Kartaloff**, une mise

en scène élégante et soigneusement élaborée, portée par un sens théâtral aigu et une direction d'acteurs minutieuse, tant individuellement que collectivement. Sa vision souligne le sens de l'amour et de l'acceptation de la différence dans un monde polarisé, sans altérer l'essence de l'œuvre, dont l'empreinte romantique reste intacte, tout comme son substrat religieux et politique. En ce sens, *Tannhäuser* apparaît comme une métaphore de l'homme contemporain, déchiré entre âme et corps, impulsion et norme, vérité et attente. Kartaloff renonce au romantisme historiciste pour placer au centre un être humain moderne et fragmenté, pris entre deux pôles – le *Venusberg* et la *Wartburg* – dans une mise en scène à caractère presque contemplatif qui propose un voyage intérieur non linéaire, articulé autour de tensions, d'états émotionnels et de symboles. La production reflète ainsi la douleur d'une quête incessante et l'errance spirituelle d'un individu qui ne succombe pas par le péché, mais par la conscience que la liberté ne signifie pas seulement choisir, mais aussi assumer les conséquences de ses propres décisions. Éloignée totalement du réalisme et de toute référence à un contexte historique précis, la scénographie symbolique, multicolore et minimaliste de **Sven Jonke** offre un cadre idéal au déroulement de l'action et favorise la fluidité des transitions scéniques. Les costumes soignés, plus conceptuels qu'historicistes, de **Hristiyana Mihaleva-Zorbalieva**, ainsi que le traitement lumineux précis et multicolore d'**Andrej Hajdinjak**, renforcent la beauté visuelle du spectacle. Le corps de ballet de la maison, dirigé par **Maria Ilieva**, a également offert une prestation de haut niveau, avec des chorégraphies soutenant le développement dramatique de l'œuvre.

En définitive, une soirée excellente et une clôture exceptionnelle pour un festival qui, loin de se contenter de ses acquis, continue d'élever ses standards artistiques année après année et de consolider son prestige sur la scène lyrique internationale.

CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 14 juin 2026. WAGNER : Tannhauser. M. Ilev, E. Dzhodzhoska-Mladenova, A. Mladenov, G. Georgieva... Plamen Kartaloff / Constantin Trink. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 12 juin 2026. WAGNER : Lohengrin. S. O'Neill, B. Georgiev, A-L. Bandalovska, V. Anastasov, G. Georgieva... Plamen Kartaloff / Martijn Dendievel

Dans la phase finale de l'édition 2026 du *Sofia Wagner Festival*, l'Opéra de Sofia mettait à

l'affiche *Lohengrin*, l'une des œuvres les plus emblématiques de Richard Wagner et du romantisme allemand tardif, une œuvre charnière dans l'évolution du langage wagnérien vers les grands drames musicaux de la maturité. Créé en 1850 à Weimar sous la direction de Franz Liszt, l'opéra s'inscrit dans un univers légendaire inspiré du cycle du *Graal* et des traditions médiévales germaniques.

L'histoire est centrée sur Lohengrin, un mystérieux chevalier qui vient défendre Elsa de Brabant, injustement accusée d'un crime. Il lui offre sa protection à une seule condition : qu'elle ne cherche jamais à connaître son origine. Cette interdiction, en apparence simple, devient le moteur dramatique de l'œuvre, car le doute et la méfiance finissent par miner la relation entre les deux protagonistes. Sur le plan symbolique, *Lohengrin* constitue également une réflexion sur la fragilité de la confiance : l'amour ne peut perdurer que s'il n'est pas altéré par le soupçon. Lorsque cette barrière est franchie, le monde idéal incarné par le chevalier s'effondre.

Vocalement, une fois de plus, et comme c'est désormais l'habitude, il est difficile de ne pas s'incliner devant la qualité des chanteurs de la troupe, tous bulgares, capables d'offrir un spectacle d'une grande solidité grâce à leur talent individuel, à la cohésion de l'ensemble et à l'excellence de leur préparation vocale. Ce haut niveau d'interprétation a servi de point de départ à une production qui s'est également distinguée par son ambitieuse conception visuelle, dans laquelle scénographie, éclairages et costumes s'articulent au sein d'une vision cohérente et d'un fort impact esthétique. Seul artiste invité de la distribution, le ténor néo-zélandais **Simon O'Neill**, dans le rôle du mystérieux

chevalier Lohengrin – personnage qu’il a abordé pour la première fois à Bayreuth en 2010, et qu’il a depuis incarné sur quelques-unes des plus grandes scènes lyriques du monde – s’est une nouvelle fois montré particulièrement convaincant. Sa voix de ténor héroïque, au timbre clair, soyeux et lumineux, généreuse dans les demi-teintes et précise comme sûre dans l’aigu, convient idéalement au profil du héros wagnérien. À ces qualités s’ajoutent une conception profondément humaine du personnage ainsi qu’une remarquable capacité à colorer la ligne vocale afin d’en traduire avec finesse l’évolution psychologique, constituant ainsi l’un des nombreux mérites de son interprétation. Son récit de « *In fernem Land* », où il révèle son identité à Elsa, la voix semblant flotter au-dessus de l’orchestre dans une atmosphère éthérée, presque surnaturelle, compte parmi les plus beaux moments de la soirée.

Face à lui, la soprano **Alma-Lisa Bandalovska** a campé une Elsa de Brabant à la fois innocente, amoureuse et curieuse, servie par un chant empreint d’émotion et une voix puissante, dense et étendue qui, intelligemment maîtrisée, lui permet de tirer le meilleur parti aussi bien des passages lyriques que des moments les plus dramatiques du rôle. Dotée d’une grande intensité expressive et d’une technique solidement maîtrisée, elle domine son opulent instrument avec aisance et offre un chant riche en subtilités et en nuances, tant dans son célèbre récit du rêve, « *Einsam in trüben Tagen* », que dans ses confrontations successives avec Ortrud puis avec Lohengrin. Sur scène, elle se montre pleinement investie dans son personnage.



Malgré le très haut niveau du couple protagoniste, les véritables triomphateurs de la soirée furent les deux antagonistes, le baryton **Ventseslav Anastasov** et la soprano **Gabriela Georgieva**, remarquables dans les rôles de Friedrich von Telramund et de son intrigante épouse Ortrud, un couple mû par le ressentiment et l'ambition qui constitue le véritable moteur obscur du drame. Dans l'une de ses caractérisations les plus accomplies sur cette scène, Ventseslav Anastasov compose un Friedrich von Telramund terrifiant et violent, d'une grande intensité dramatique, soutenu par une voix de baryton robuste, au timbre sombre et noble, dotée d'un médium solide et projetée avec une constante autorité. Au-delà de ses qualités vocales, il se distingue par une incarnation éloignée du méchant conventionnel, mettant en lumière aussi bien la condition de noble déchu de son personnage que les failles psychologiques qui le rendent vulnérable à l'emprise de son épouse. Dotée d'une présence magnétique et d'une vocalité éclatante, Gabriela Georgieva a confirmé son statut de véritable wagnérienne en composant une Ortrud constamment à l'affût des faiblesses de ceux qui l'entourent afin de les

exploiter avec une redoutable efficacité. Sa voix, ample, dense et parfaitement assurée dans l'aigu, ne cède jamais à l'excès, offrant un chant d'une qualité exceptionnelle là où tant d'autres interprètes recourent à la véhémence proche du cri pour imposer la tension dramatique. Hypnotique, son invocation aux dieux païens – « *Entweihte Götter !...* » –, lancée avec une énergie électrisante, a littéralement fait vibrer la salle. Chapeau !

Dans le rôle du roi Henri l'Oiseleur, la basse **Biser Georgiev** a fait valoir l'autorité vocale requise, évoluant avec aisance dans la tessiture du personnage et faisant entendre des graves profonds, naturels et parfaitement assis. Quant au héraut royal d'**Atanas Mladenov**, il a bénéficié d'une présence vocale impressionnante qui lui a conféré une ampleur dramatique bien supérieure à celle habituellement associée au rôle. Le chœur, préparé par **Violeta Dimitrova** et **Lyubomira Alexandrova**, a livré une prestation remarquable, mettant pleinement en valeur le rôle prépondérant que Wagner lui confie et s'imposant comme l'un des principaux artisans du succès de la soirée.

Sur le plan musical, le jeune chef belge **Martijn Dendievel** a dirigé l'orchestre de la maison en faisant preuve d'une profonde connaissance de la partition wagnérienne, dont il a offert une lecture constamment maîtrisée, portée par un solide souffle narratif, un lyrisme généreux et une attention constante à la coordination entre les chanteurs et la fosse.

La mise en scène imaginative et symbolique du metteur en scène bulgare **Plamen Kartaloff** a établi une étroite connexion entre la musique et l'action scénique, donnant l'impression que chaque geste et chaque image naissaient directement de la partition de Wagner. Le résultat fut un spectacle empreint de magie, de poésie et de mysticisme, fidèle à l'esprit du récit, mais conçu dans une esthétique visuelle contemporaine et soutenu par une solide intelligence théâtrale. La scénographie de l'Allemand **Hans Kudlich** s'articulait autour de trois éléments fondamentaux : un arbre sacré, des gradins

d'amphithéâtre et une vaste arène centrale. L'arbre, immense et majestueux, constituait l'axe émotionnel et symbolique de la mise en scène. Lohengrin y faisait son entrée depuis sa cime, tel un pont entre ciel et terre ; plus tard, lors des adieux entre les deux amants, il se scindait en deux, symbolisant la fracture du monde ; puis l'apparition de Gottfried entre les deux moitiés évoquait le rétablissement de l'ordre, le triomphe de la lumière sur les ténèbres et l'espoir d'une nouvelle ère placée sous le signe de la réconciliation et du renouveau. Les gradins, inspirés des théâtres de la Grèce antique, accueillaient les chœurs qui, loin de se limiter à commenter l'action, y participaient activement en incarnant la voix collective du peuple. L'arène centrale concentrait les épisodes dramatiques et symbolisait, en étroite relation avec l'arbre, le lieu où se rejoignaient la souffrance humaine et l'aspiration au divin.

Parmi les nombreux moments de grande beauté, de symbolisme et de profondeur émotionnelle, on retiendra notamment la représentation, durant l'ouverture, de la scène finale de *Parsifal*, avec les gardiens du Saint *Graal* en prière, rappelant ainsi la filiation de Lohengrin en tant que fils de Parsifal ; les plumes et ailes de cygne descendant du ciel au premier acte, symbole de la protection divine accordée à Elsa ; la beauté envoûtante avec laquelle, grâce à de longs voiles blancs suspendus à l'arbre central, était délimité l'intime moment nuptial ; et enfin le champ d'épines du dernier acte, puissante image reflétant les forces obscures déchaînées par Ortrud et Telramund. Une contribution essentielle au succès de la production est également venue de l'excellent travail de **Zach Blane** aux lumières, dont les saisissants accents chromatiques bleus, rouges et violets ont intensifié la charge émotionnelle des scènes et renforcé leur expressivité dramatique. La lumière traduisait la force de l'amour et le bonheur du couple formé par Lohengrin et Elsa, tandis que les ombres dessinaient l'univers menaçant qui pesait sur eux. Il convient également de saluer les somptueux costumes de **Mario**

Dice, parfaitement intégrés à la conception scénique de Plamen Kartaloff. Loin de tout médiévalisme historicisant, ils proposaient une esthétique intemporelle, stylisée et profondément symbolique, dont la palette chromatique contribuait efficacement à la caractérisation dramatique des personnages : les teintes claires associées à Lohengrin, Elsa et à la force de l'amour, tandis que les couleurs plus sombres et plus intenses soulignaient leur opposition à l'ordre lumineux incarné par le Chevalier au cygne.

Une fois le rideau tombé, un public enthousiaste manifesta son approbation en récompensant les interprètes d'une longue et chaleureuse ovation, transformant le théâtre en une véritable fête.



CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 12 juin 2026. WAGNER : Lohengrin. S. O'Neill, B. Georgiev, A-L. Bandalovska, V. Anastasov, G. Georgieva... Plamen Kartaloff / Martijn Dendievel. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. VALENCIA, Palau de Les Arts, le 16 juin 2026. PUCCINI : Turandot. E. Semenchuck, G. Kunde, C. Lopez Moreno, L. Li... Alex Ollé / Sir Mark Elder

Pour clôturer sa saison 2025-2026 et dans le cadre des célébrations du centenaire de sa création, Les Arts de Valence a présenté *Turandot*, le dernier et populaire opéra du compositeur italien Giacomo Puccini.

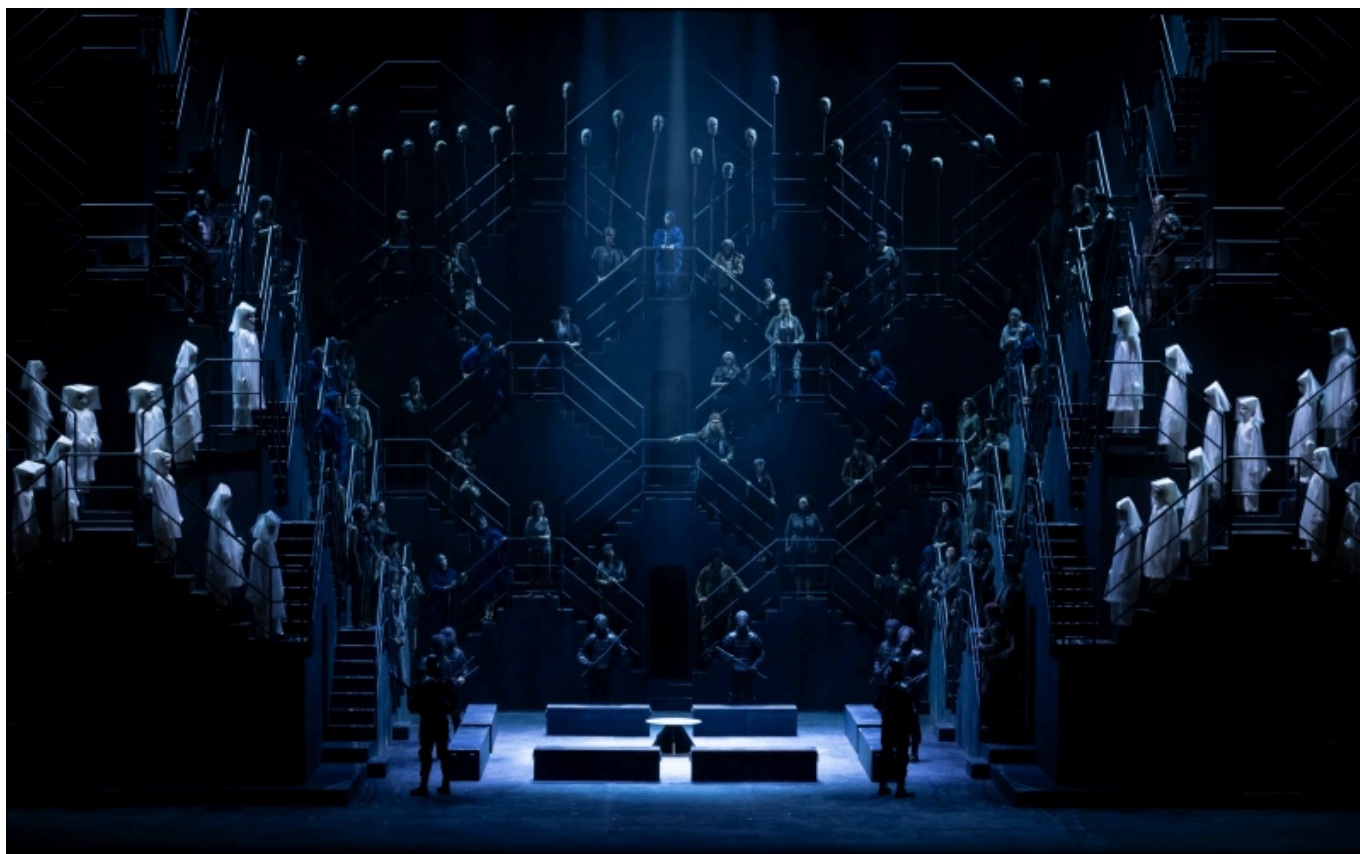
La distribution vocale ne pouvait être plus réussie. Tout d'abord, le choix de la mezzo-soprano russe **Ekaterina Semenchuk** pour le rôle-titre s'est révélé particulièrement heureux : la redoutable tessiture de la princesse de glace ne

lui a posé aucune difficulté. Dotée d'une voix puissante, homogène, dense et parfaitement projetée, elle s'est montrée aussi efficace dans les passages exigeant de vastes déferlements sonores que dans ceux requérant un chant plus souple et lyrique. Elle a trouvé en l'inusable ténor américain **Gregory Kunde** un partenaire idéal. À 72 ans et après plus de quatre décennies de carrière, celui-ci constitue un véritable miracle de longévité vocale. Avec une voix pleine, brillante et robuste, une impressionnante assurance dans l'aigu, ainsi qu'un chant héroïque, raffiné et nuancé, sans oublier son étonnante résistance physique, le ténor américain a livré une composition éblouissante du prince Calaf, capable de faire oublier certains passages où son émission, marquée par inexorable passage du temps, paraissait légèrement métallique et affectée d'un *vibrato* qui, surtout dans les moments les plus lyriques, altérerait quelque peu la qualité de son chant.

Pour ses débuts très attendus dans la maison, la soprano espagnole à la carrière ascendante **Carolina López Moreno** a constitué l'une des plus agréables révélations de la soirée. Chargée du rôle de l'esclave Liù, elle a fait valoir une voix lyrique au médium chaleureux, généreuse en demi-teintes et en pianissimi, ainsi qu'une appréciable sûreté dans le registre aigu. Son interprétation de l'air « *Tu che di gel sei cinta...* » fut, tant par sa virtuosité vocale que par son intensité expressive, l'un des grands moments de la soirée. À cela s'est ajoutée une présence scénique convaincante, qui a contribué de manière décisive à la réussite de sa prestation. De son côté, le jeune bas chinois **Liang Li** a fait entendre une voix sombre, bien timbrée, aux graves profonds et résonnants, conférant toute l'autorité nécessaire à Timur, le roi tartare déchu. Prêtant sa voix aux rôles de l'empereur Altoum et du Prince de Perse, le ténor espagnol **Josep Fadó** s'est acquitté de sa tâche avec une irréprochable efficacité. Parmi le cynique trio des ministres impériaux, le jeune et prometteur baryton **Jan Antem** (Ping) s'est particulièrement distingué par la beauté de son timbre clair, sa musicalité et la qualité de son chant legato.

Un artiste à suivre de près. Corrects vocalement et très efficaces sur le plan scénique, les ténors **Pablo García-López** (Pang) et **Mikeldi Atxalandabaso** (Pong) ont également apporté une contribution appréciable. De solides prestations vocales ont été fournies par le vigoureux Mandarin du jeune baryton azerbaïdjanais **Agshin Khudaverdiyev** ainsi que par les diligentes servantes incarnées par les espagnoles **Yolanda Marín** et **Federica Fiori**.

Les chœurs réunis pour l'occasion (le ***Cor de la Generalitat Valenciana***, l'***Escola Coral Veus Juntas*** et l'***Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats***) ont brillamment relevé chacun des nombreux défis que leur impose la partition, faisant preuve à tout moment de préparation, de justesse et d'un volume parfaitement maîtrisé. Depuis la fosse, à la tête de l'orchestre maison, le chef britannique **Sir Mark Elder**, directeur musical de la compagnie valencienne, a démontré une maîtrise absolue des masses orchestrales, offrant une lecture équilibrée, subtile et d'une grande richesse de timbres, portée par une tension dramatique constante et un remarquable sens du théâtre.



Coproduite avec le *New National Theatre* de Tokyo et le *Tokyo Bunka Kaikan*, la mise en scène signée par l'espagnol **Àlex Ollé**, cofondateur et directeur artistique de *La Fura dels Baus*, proposait un spectacle d'un impact visuel monumental, à l'esthétique abstraite et futuriste. Délaissant la vision orientalisante du conte, sa lecture dramaturgique plaçait le pouvoir au centre du récit. La structure hiérarchique apparaissait ainsi constamment soulignée : l'empereur et sa fille au sommet, tandis que le peuple, incapable de remettre en question le *statu quo* dominant, demeurerait soumis à la base. Comme on pouvait le constater dès le lever de rideau, avant même le début de l'opéra, l'élément structurant de cette lecture était le traumatisme des abus subis par l'héroïne, expliquant son aversion envers les hommes. Mais elle n'est pas la seule à porter les stigmates du passé : dans cette nouvelle vision, l'amour que Calaf éprouve pour Turandot se mêle à son désir de reconquérir le pouvoir perdu à la suite du traumatique renversement de son père. Tous deux vivent un

présent conditionné par les blessures du passé.

Si les scènes collectives se distinguaient par leur excellente organisation, la direction d'acteurs se révélait plus limitée lorsqu'il s'agissait d'explorer en profondeur la psychologie des personnages. Plus controversée, sans toutefois ternir la réussite de l'ensemble, apparaissait la conclusion sombre imaginée par le metteur en scène espagnol. S'appuyant sur le fait que Puccini n'a jamais achevé l'opéra et que sa fin demeure donc ouverte à diverses interprétations, il choisit de conclure l'œuvre par le suicide de l'héroïne. Après avoir compris la puissance de l'amour à travers le sacrifice de Liù, Turandot se montre incapable d'assumer ce sentiment et, plutôt que de se livrer à son vainqueur, décide de se donner la mort avec le même poignard utilisé par la malheureuse esclave. Une résolution cohérente avec la personnalité traumatisée que cette production attribue au personnage.

La scénographie labyrinthique et *brutaliste* à l'esthétique futuriste, conçue par **Alfons Flores** et composée d'une monumentale structure d'acier gris parcourue d'interminables escaliers, renforce l'idée de hiérarchisation sociale et d'enfermement du peuple. De même, les costumes de **Lluc Castells** instaurent un contraste parfaitement défini entre ceux qui détiennent l'autorité, revêtus de solennité et de caractère rituel, et une population déshumanisée, illustrant clairement qui exerce le pouvoir et qui le subit. Grâce à un élaboré jeu de clair-obscur et à de puissants contrastes entre lumière et ombre, la conception lumineuse particulièrement soignée de l'Allemand **Urs Schönebaum** construit avec une grande efficacité l'atmosphère traumatique et oppressante voulue par le metteur en scène. À l'issue de la représentation, un public enthousiaste a réservé à l'ensemble des interprètes de longues et chaleureuses ovations.

CRITIQUE, opéra. VALENCIA, Palau de Les Arts, le 16 juin 2026.

PUCCINI : Turandot. E. Semenchuck, G. Kunde, C. Lopez Moreno,

L. Li... Alex Ollé / Sir Mark Elder. Crédit photographique (c)

Miguel Lorenzo / Mikel Ponce

CRITIQUE, opéra. MADRID,

Teatro Real, le 10 juin 2026.

GOUNOD : Roméo et Juliette.

J. Camarena / I. Jordi, N.

Sierra / V. Santoni, B. Appl

/ C. Pachon, R. Tagliavini /

J. Teitgen... Thomas JOLLY /

Carlo RIZZI

Il était particulièrement significatif que l'opéra *Roméo et Juliette* de Charles Gounod n'ait pas été représenté sur la scène du *Teatro Real* depuis plus d'un siècle, une absence difficilement explicable s'agissant de l'un des ouvrages les plus

populaires et emblématiques du répertoire lyrique français. Certes, l'œuvre avait été donnée en 1987 au *Teatro de la Zarzuela* avec la participation du légendaire ténor espagnol Alfredo Kraus – représentations auxquelles cette reprise très attendue rendait hommage –, mais son retour sur la première scène madrilène relevait d'une véritable réparation historique et constituait, à lui seul, un grand événement.

Pour célébrer ce retour, le *Teatro Real* n'a pas lésiné sur les moyens en proposant, en coproduction avec l'Opéra national de Paris, la monumentale et foisonnante mise en scène du comédien et metteur en scène français **Thomas Jolly**, tout en réunissant une distribution vocale d'une remarquable solidité et d'un engagement exemplaire.

À commencer par Juliette, incarnée par la charismatique soprano américaine **Nadine Sierra** qui, dans un état de grâce manifeste et dans un rôle taillé sur mesure pour ses qualités, a livré une interprétation proche de l'idéal, confirmant qu'elle compte aujourd'hui parmi les plus grandes titulaires du personnage. Dotée d'une voix au lyrisme généreux, souple et lumineux, soutenue par une technique irréprochable, elle a fait preuve d'une admirable aisance dans les vocalises de la célèbre valse d'entrée, « *Je veux vivre...* », prélude éclatant à une incarnation dont l'intensité dramatique n'a cessé de croître jusqu'à atteindre son sommet dans l'air du troisième acte « *Amour, ranime mon courage...* », servi par une ligne de chant d'une grande pureté, de magnifiques graves et une palette d'inflexions expressives d'une rare richesse. Alternant dans le rôle avec une approche plus intériorisée, la soprano française **Vannina Santoni**, qui faisait ses débuts *in loco*, a proposé une Juliette plus retenue, mais extrêmement soignée, portée par une voix au timbre clair et généreux,

nuancée avec goût et précision et servie par une présence scénique très naturelle.

Dans le rôle de Roméo, le ténor mexicain **Javier Camarena** s'est acquitté de sa tâche avec professionnalisme, sans toutefois trouver dans le répertoire romantique français un terrain particulièrement favorable à l'épanouissement de toutes les qualités de son instrument. Son émission homogène, l'étendue de sa tessiture et son aisance dans les aigus s'accompagnaient d'une diction raffinée, mais le personnage requiert une progression dramatique qu'il n'a guère été en mesure de déployer pleinement. Son air « *Ah ! Lève-toi, soleil !* » a davantage séduit par l'irréprochable maîtrise vocale que par sa portée émotionnelle. Dans la même partie, le ténor espagnol **Ismael Jordi** a remporté un véritable triomphe avec un Roméo noble, passionné et séduisant, servi par un style d'une grande élégance et une adéquation vocale idéale aux exigences du rôle. Ses duos avec Vannina Santoni, avec laquelle il entretenait une remarquable alchimie, ont offert quelques-uns des plus beaux moments de la soirée.



Du côté des Montaigu, les débuts du baryton allemand **Benjamin Appl** ont été particulièrement remarquables. En Mercutio, il a fait valoir une voix élégante et riche en couleurs, ainsi qu'un chant d'un raffinement exquis, quoique d'une expressivité relativement contenue. Le baryton espagnol **Carles Pachón**, au tempérament plus extraverti et démonstratif, a quant à lui proposé un cousin de Roméo impulsif et provocateur, soutenu par des moyens vocaux de grande qualité et une solide présence scénique, captivant l'attention à chacune de ses apparitions. Dans le rôle travesti de Stéphano, la mezzo-soprano française **Héloïse Mas** – comme l'espagnole **Carmen Artaza** – se sont distinguées par la fraîcheur et l'agilité de leurs voix, la première se montrant particulièrement fidèle au style français, la seconde conférant au personnage un caractère plus insolent et moqueur. Le Benvolio de **Pablo Martínez** s'est également révélé tout à fait satisfaisant.

Chez les Capulet, le basse-baryton français **Laurent Naouri** a

incarné un patriarche autoritaire et violent, avec l'aisance naturelle de l'artiste rompu aux plus grandes scènes. Dans le rôle du fougueux Tybalt, le jeune ténor polonais **Maciej Kwasnikowski** a fait preuve d'un potentiel vocal prometteur et d'un engagement scénique sans réserve, tandis que l'espagnol **David Alegret**, irréprochable sur le plan vocal, s'est montré un peu plus rigide dans son jeu sur scène. Le rôle de Frère Laurent était remarquablement servi par **Roberto Tagliavini** et **Jean Teitgen** : le premier s'est distingué par le velours de son timbre, la profondeur de ses graves et la beauté de son *legato* – et le second par la noirceur de sa couleur vocale et la précision de sa diction. **David Lagares** s'est montré très efficace en Duc de Vérone, tandis que **Sonia Ganassi** campait une Gertrude pleine d'autorité et de ressources dramatiques. Il convient également de saluer la brève mais excellente prestation de **Tomeu Bibiloni** dans le rôle du comte Pâris, ainsi que celle, tout à fait correcte, de **Josep-Ramon Olivé** en Grégorio. Parfaitement préparé sous la direction de **José Luis Basso**, le chœur *maison* a livré une prestation de tout premier ordre.

À la tête de **l'Orchestre du Teatro Real**, le chef italien **Carlo Rizzi** a proposé une lecture animée d'un remarquable souffle théâtral, énergique mais toujours attentive à la ligne lyrique, assurant avec une grande maîtrise l'équilibre entre la fosse et le plateau.

À prendre ou à laisser, la production de **Thomas Jolly**, conçue en coproduction avec l'Opéra national de Paris, se caractérisait par une profusion visuelle et théâtrale impressionnante, mais aussi par une certaine surcharge scénique qui nuisait parfois à la lisibilité dramatique. Le recours constant aux doubles, aux figurants et aux présences fantomatiques finissait par diluer certains des moments les plus intimes de l'œuvre, détourner l'attention de l'essentiel et, parfois même, faire disparaître les solistes au sein de la foule. Dominée par une monumentale reproduction noire de

l'escalier du Palais Garnier installée sur une plateforme tournante, la scénographie de **Bruno de Lavenère** constituait l'un des éléments les plus marquants du spectacle, assurant avec fluidité les transitions et la continuité dramatique. L'action était transposée dans un univers gothique évoquant à la fois l'imaginaire de Tim Burton et celui des comédies musicales de *Broadway*, a été renforcée par les costumes de **Sylvette Dequest**, mêlant références renaissantes et contemporaines à des évocations du XIX^e siècle, dans une palette dominée par le blanc, le noir et le rouge, qui contribuait puissamment à façonner l'univers imaginé par le metteur en scène. Les lumières d'**Antoine Travert**, fondées sur de saisissants contrastes de clair-obscur, accentuaient encore l'atmosphère sombre de la proposition et allaient jusqu'à intégrer le public à l'action à certains moments. Inspirée par les langages du théâtre contemporain, la production trouvait également un solide appui dans les chorégraphies de **Joséphine Madoki**, notamment lors du ballet du quatrième acte, où un groupe de « Juliette », vêtues en mariées, composait une image d'une grande puissance visuelle et d'un fort impact scénique.

Au tomber du rideau, l'enthousiasme du public envers les interprètes fut unanime, tandis que la proposition scénique suscita des réactions beaucoup plus partagées, recueillant tout autant les applaudissements que les manifestations de désapprobation.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 10 juin 2026. GOUNOD : Roméo et Juliette. J. Camarena / I. Jordi, N. Sierra / V. Santoni, B. Appl / C. Pachon, R. Tagliavini / J. Teitgen... Thomas JOLLY / Carlo RIZZI. Crzdit photographique (c) Javier del Real

CRITIQUE, opéra (version concertante). MADRID, Teatro Real, le 3 juin 2026. HAENDEL : Ariodante. M. Kožena, E. Baïkoff, 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**.

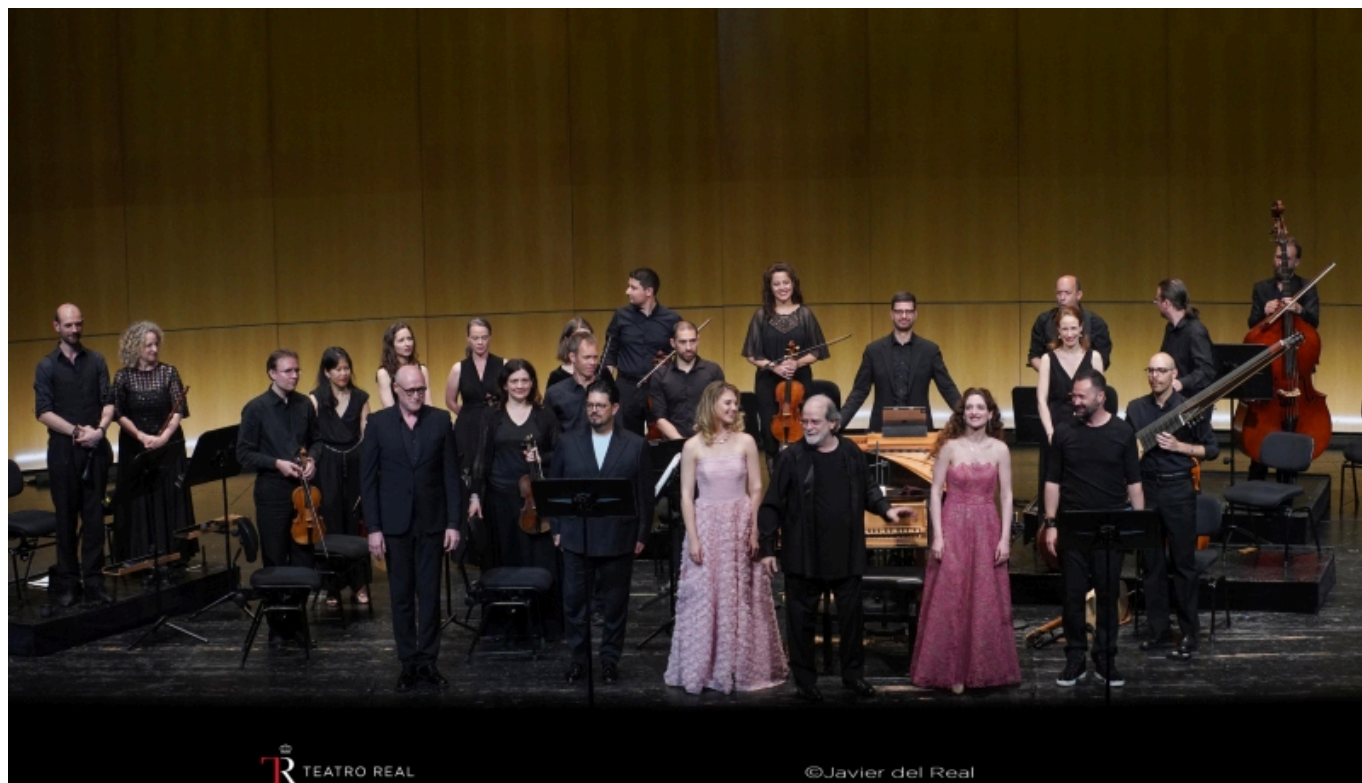
La distribution réunie pour l'occasion, composée de véritables spécialistes du répertoire baroque, ne pouvait être mieux choisie et rendit pleinement justice, avec un remarquable engagement et une grande virtuosité, à des personnages magnifiquement caractérisés et dotés chacun d'une fonction dramatique 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